



PALAESTRA CXIV.

UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE
AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE,
herausgegeben von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt.

Johann Adolf Schlegels poetische Theorie

in ihrem historischen Zusammenhange untersucht

von

Hugo Bieber.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1912.



Vorwort.

Die philosophische Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin hat im Herbst des Jahres 1910 diese Arbeit als Dissertation genehmigt und einen Teildruck gestattet, der S. 1—98 des vorliegenden Buches umfaßt. Die Arbeit erscheint im Wesentlichen unverändert in der Form, wie sie der Fakultät vorlag. Hinzugekommen ist nur eine Einschaltung S. 16—33, die den Inhalt der einzelnen Aufsätze Schlegels wiedergibt, und S. 134 f. habe ich versucht, den von mir selbst lebhaft empfundenen Mangel an Übersichtlichkeit zu beseitigen. Mit nachträglich erschienenen Schriften, die verwandte Themata behandeln, mich auseinanderzusetzen, habe ich unterlassen, überhaupt einer Polemik mich nur dann nicht entzogen, wenn gerade durch sie der Sachverhalt klargestellt werden konnte. Meine Freunde Siegbert Elkuss und Arthur Michel, deren Interesse dieses Buch durch alle Stadien der Entstehung begleitet hat, haben mich bei der Korrektur unterstützt. Zu der Beschäftigung mit Johann Adolf Schlegel bin ich durch meinen verehrten Lehrer Erich Schmidt, den ich stets meines Dankes gewiß zu sein bitte, angeregt worden.

Berlin-Halensee März 1912.

Hugo Bieber.



Inhalt

Eine Untersuchung der poetischen Theorie Johann Adolf Schlegels darf in der heutigen Zeit von vornherein darauf rechnen, von dem besonderen Interesse, das sich auf die Theoretiker der Romantik richtet, auch einen Teil für den leiblichen Vater auffangen zu dürfen. Wenn sie gleich am Anfang auf eine Ausnutzung dieses Vorteils verzichtet, so geschieht dieses aus der Überzeugung heraus, daß die Sachlage vor allem eine Orientierung über die Vorgeschichte der zu behandelnden Probleme fordert, und daß eine Verfolgung dieser Probleme über den Zeitpunkt, an dem Schlegel sie angreift, hinaus ebenso die Einheitlichkeit der Darstellung stören, wie die ohnehin schon stark überschattete Gestalt des „Helden" vollends in der Fülle der Erscheinungen verschwinden lassen würde. Einer anderen Gelegenheit bleibe vorbehalten, den direkten und indirekten Nachwirkungen auf die spätere Zeit, etwa Friedrich Schlegels Auffassung der „objektiven" und der „interessanten" Poesie, oder Friedrich Theodor Vischers „Veranschaulichung und Belebung" nachzugehn [1]). Eine Biographie Johann Adolf Schlegels ist seit Jahr und Tag von Carl Enders in Aussicht gestellt, und Kösters Schüler Ulbrich, dessen Musterung der Bremer Beiträger demnächst erscheinen wird, kann an Schlegel nicht vorübergehen [2]).

---

1) Den Einfluß auf Schiller hat Minor festgestellt. „Schiller. Sein Leben und seine Werke" I., 162 Berlin 1890; Zeitschr. f. östr. Gymnasien 1888 S. 1057.

2) Über Schlegels Lehrgedicht „Der Unzufriedene" siehe Minor, Quellenstudien zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts I. Zs. f. deutsche Philologie 19, 219 ff. Die Parodie „Vom Natürlichen in



Wenn sich also ein Eingehen auf Schlegels Leben und Werke an dieser Stelle erübrigt, so müssen doch einige Hinweise die historische Situation, in der Adolf Schlegel mit seiner Theorie hervortrat, sowie die Momente, die ihm eine Resonanz zu verschaffen geeignet waren, auf einen Augenblick vergegenwärtigen.

Der Kreis der Bremer Beiträger, zu dessen rührigsten Mitgliedern Adolf Schlegel gehört[1]), bietet in der deutschen Geistesgeschichte zum ersten Mal eine für die modernen Kulturen charakteristische Erscheinung des litterarischen Lebens dar: Eine Anzahl durch homogene Erziehung und Bildung wie durch persönliche Freundschaft verbundener junger Leute gebärdet sich als Träger einer neuen geistigen Bewegung, die allerdings in Wirklichkeit ihre Richtung und Kraft von ganz andern Mächten empfängt. In ihrer Wendung zur Öffentlichkeit, in der Breite ihrer Wirkung, in ihrer Ablehnung privater Gehässigkeiten, in der Sachlichkeit ihres Auftretens unterscheiden sie sich ebenso von den alten „Gesellschaften“ wie von ephemeren Cliquen. Sie sind als typische Vertreter der neuen Generation anzusehen, wenn ihnen auch das Bewußtsein ihrer historischen Stellung, das sich bei so manchen späteren Bildungen schärfer ausgeprägt hat, wie jede Übertreibung des in diesem Falle auch tatsächlich geringen Gegensatzes zur vorausgegangenen Zeit, und damit die revolutionäre Geste völlig abgeht.

Die überwiegende Mehrzahl von ihnen ist auf dem litterarischen Standpunkt, den sie beim ersten Auftreten innehatten, auch später stehen geblieben, fast alle gelangten in Ämter, die ihnen großen Einfluß auf die Bil-

---

Schäfergedichten“ behandelt Netoliczka, Schäferdichtung und Poetik. Vierteljahrschrift für Litteraturgesch. II. 31 ff.; über das „Buch ohne Titel“ Wolff ebenda IV. 384 ff.

1) Vgl. Koberstein. Grundriß der deutschen Nationallitteratur II⁴, 910 ff. Leipzig 1856. Witkowski, Geschichte des litterarischen Lebens in Leipzig. Ebenda 1909. S. 402.

dung des folgenden Geschlechts gewährten, ihre litterarischen Anfänge verschafften ihnen Autorität bei den Zeitgenossen. Mit größerem und nachhaltigerem Erfolg, als die Popularphilosophen die „Weltweisheit“ verbreitet, haben sie die „schönen Wissenschaften“ weiteren Kreisen übermittelt; ihrer Lebensarbeit ist es nicht an letzter Stelle zu danken, daß die Poesie ein Element der deutschen Bildung geworden ist [1]).

Die Ansichten der Bremer Beiträger gewähren demnach die Möglichkeit, den allgemeinen Geschmack des Leserkreises festzustellen, den man als das gebildete, litterarisch interessierte Publikum bezeichnet. Daher bedarf ein Versuch, die ästhetischen Anschauungen eines Mitgliedes dieses Kreises darzulegen, auch von dieser Seite her umsoweniger einer Rechtfertigung, als der Einfluß kritischer und theoretischer Erörterungen auf die eigene Produktion des Kreises sicher überliefert ist [2]). Johann Adolf Schlegel verdient in diesem Zusammenhange besondere Beachtung, weil er das theoretische Werk ins Deutsche übersetzte und kritisch dazu Stellung nahm, das nahezu ein Menschenalter lang wie kein anderes als Leitfaden für das Studium der „schönen Wissenschaften“ diente: Batteux' „*Les beaux arts réduits à un même principe*“.

In dieser zuerst 1746 anonym erschienenen Schrift sucht Batteux das Wesen der Künste aus dem Nachahmungsprinzip abzuleiten. Im folgenden Jahre trat er mit einer wesentlich erweiterten Bearbeitung, dem „*Cours des belles lettres*“ hervor, in der die eben genannte Schrift nur den ersten Teil, die theoretische Grundlegung, bildet [3]), während die übrigen Teile die einzelnen Gattungen der

---

1) Koberstein II, 909. Heubaum, Geschichte des deutschen Bildungswesens I, 260. Berlin 1905.

2) „Nachricht von Rabeners Leben und Schaffen“ von C. F. Weisse, in dessen Ausgabe der Briefe Rabeners S. XXXI. Leipzig 1772.

3) Diese Fassung hat Schlegel als Grundlage für seine Übersetzung genommen.

Poesie und Rhetorik behandeln. Unter dem Titel „*Principes de la Littérature*“ erlebte das Werk mit immer vermehrten Zusätzen viele Auflagen, deren letzte aus dem Jahre 1824 stammen soll [1]).

Batteux' Buch besitzt in der Geschichte des Bildungswesens eine ähnliche Bedeutung wie Rollins freilich viel weiter ausgreifendes „*De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres*“ aus dem Jahre 1726.

Die vom Schweizer David Clément herausgegebene Zeitschrift „*Les cinq années littéraires ou Nouvelles littéraires*“, die unmittelbare Vorgängerin der „*Correspondance littéraire*“ Melchior Grimms, stellt Batteux' Werk über das ältere Rollins: „*moins de morale et de belles paroles que dans ce dernier, mais plus de logique, plus de détails, plus de véritable instruction*“ [2]). Dagegen wirft ein anderer Kritiker, der sonst in seiner Opposition gegen die Encyclopädisten Batteux gar nicht fern steht, ihm scholastische Methode und „*esprit de minutie*“ vor [3]). „*On reprochera à l'Auteur de s'être trop renfermé dans les idées générales et de s'être souvent enveloppé dans une Métaphysique nébuleuse qui ne sert qu'à brouiller l'esprit, et à l'irriter quand il ne trouve que du vuide après avoir percé le nuage*“ [4]). Noch härter wird Batteux von seinen Gegnern mitgenommen. Grimms Korrespondenz urteilt über ihn: „*M. l'abbé Batteux est un de ces hommes qui ne manquent pas de mérite, qui ont de la justesse, de la netteté, de la méthode dans l'esprit; mais, dépourvus eux-mêmes de génie, de vues*

---

1) Noch 1855 erschien eine freie Bearbeitung von Julie Collin: „*La Littérature raisonnée, ou les Principes de la Littérature d'après Batteux, appuyés des préceptes de Boileau, et accompagnés de réflexions tirées des meilleurs auteurs*“.

2) *Les cinq années littéraires* Lettre 5. Paris 1748. 10. mars. Bd. I. S. 31 f. La Haye 1754.

3) J. B. Clément, „*Essais de critique sur la littérature ancienne et moderne*“. Amsterdam 1785 I. 156 f. Voltaires Witz taufte diesen Clément „*Inclément*“ zum Unterschiede von dem oben erwähnten „*Clément Maraud*“.

4) Ebenda I, 136.

et de ce qui caractérise la supériorité d'esprit, ils n'ont ni la finesse ni la délicatesse nécessaires, ni le tact assez sûr, ni le goût assez exquis pour en sentir le mérite dans les autres"[1]). Die Verachtung, die in diesen Zeilen liegt, nahm mit den Jahren keineswegs ab. „*Mr. l'abbé Batteux est un bon littérateur, comme M. de Foncemagne, sans goût, sans critique et sans philosophie; à ces bagatelles près, le plus joli garçon du monde*"[2]). Diderot, der Batteux im „*Neveu de Rameau*" als Heuchler hinstellt[3]) und in der „*Lettre sur les sourds et muets*" verhöhnt[4]), dachte jedoch von dem positiven Werte der Batteuxschen Theorie günstiger. Seine Äußerung, die „*beaux arts*" seien „*un livre acéphale*", hat neben dem allgemein wegwerfenden auch den wörtlichen Sinn, daß dem Buche zwar das wichtigste Kapitel fehle, es aber nach dessen Ergänzung sehr schätzbare Dienste leisten könne[5]).

Ungleich günstiger als in der Heimat war die Aufnahme des Werks in Deutschland; der Einfluß auf die Gestaltung der konventionellen Ansichten ist kaum zu überschätzen. In der „Zurückführung aller Künste auf einen einzigen Grundsatz", in der Darbietung eines Schlagworts und zugleich des Beweises seiner allgemeinen Anwendbarkeit lag das Bestechende. Weder Gottsched noch Breitinger war es geglückt, in jedem Abschnitte ihrer theoretischen Werke mit solcher Energie, Präzision und Leichtigkeit die allgemeine Formel als Pointe herausspringen zu lassen. Baumgartens Lehre wurde fast gleichzeitig mit Batteux' in der Form von G. F. Meiers „Anfangsgründen der schönen Wissenschaften" bekannt. Allein um die Autorität dieses Kunstrichters war es, auch ehe Lessing den Apostel des „Messias" unsanft geschüttelt und seinen Laublinger Freund noch unbarm-

---

1) „*Correspondance littéraire*" 15. Mai 1758.

2) Ebenda 15. Dezember 1764.

3) *Oeuvres éd. Assézat* V. 440.

4) Ebenda I. 345 ff.

5) Ebenda I. 385. III. 486. X. 17.

herziger zerzaust hatte, nicht zum besten bestellt. „Dieser sollte erst mehr Kunstrichter lesen, ehe er selbst anfängt zu kunstrichtern“, hatte Bodmer ein Jahr vor dem Erscheinen der „Anfangsgründe“ unwillig ausgerufen; Sulzer trug dieses Urteil über den „allzulockern Criticus“ an Gleim weiter, der es gewiß nicht für sich behielt[1]); vor allem aber fehlte der Meierschen Ästhetik, die sich so „demonstrativisch“ gibt, der Beifall Christian Wolffs, der sich sehr abfällig darüber aussprach[2]). Batteux dagegen fand in den verschiedensten Lagern Beifall. Gottsched sah seine eigene Lehrmeinung endlich bestätigt, er erhob den Verfasser über Dacier und Rollin[3]) und stellte einen durch historische Notizen und gelegentliche Ausfälle gegen die Ästhetik Baumgartens bereicherten Auszug als Grundlage für seine Vorlesungen her. Hagedorn, der den Horazübersetzer Batteux tadelt, lobt den Autor des „schönen *Cours des belles lettres*“[4]). Gleim schreibt an Adolf Schlegel noch vor dem Erscheinen von dessen Übertragung: „Daß Sie *Les beaux arts réduits etc.* übersetzt haben, das ist mir doch recht lieb. Denn in diesem Werk ist Batteux so recht nach meinem Geschmack, wie ich gern alle Autoren haben wolte ...“[5]).

Das Jahr 1751 brachte die erste, anonym erscheinende Auflage von J. A. Schlegels Übersetzung[6]), sowie noch

---

1) Sulzer an Gleim 20. Oktober 1746. Briefe der Schweizer, herausgegeben von Körte, Zürich 1804. S. 41f.

2) J. G. Schulthess an Bodmer 10. Oktober 1749. Zürcher Taschenbuch 17, 13. 1894.

3) „Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet“. Leipzig 1754. S. 3.

4) Brief an S. G. Lange. 18. September 1752. Werke hg. v. Eschenburg, 1800. 5, 157.

5) Gleim an Adolf Schlegel 27. Februar 1751. Schnorrs Archiv 4, 13.

6) „Batteux, Professors der Redekunst an dem Königlichen Collegio von Navarra, Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz aus dem Französischen übersetzt und mit einem Anhange einiger eignen Abhandlungen versehen“. Leipzig 1751.

eine andere von Ph. E. Bertram[1]), nachmals Weimarischem Pagenhofmeister und Verfasser mehrerer historischer Werke, deren eines Thomas Abbt auf mehr als 70 Seiten der Litteraturbriefe bespricht[2]). Diese zweite Übertragung ist sehr ungenau und lückenhaft, sie fand wenig Beachtung. Lessing hielt Schlegels Übersetzung für ein Werk Gellerts[3]). „Man braucht keine weitläufige Untersuchungen", urteilt er im „Neuesten aus dem Reiche des Witzes", „der ersten den Vorzug zu ertheilen. Außer dem Anhange einiger Abhandlungen, mit welchen sie vorzüglich pranget, ist die Übersetzung selbst weit getreuer geraten; da oft die andere den Sinn des Verfassers verfehlt"[4]). Von Schlegels eigenen Abhandlungen sagt Lessing: „Sie verbessern Theils den Hrn. Batteux, Theils setzen sie seine Gedanken auf eine Art weiter fort, welche sie der Nachbarschaft, in der sie stehen, würdig macht"[5]). Die sieben Abhandlungen der ersten Auflage hat Schlegel 1759 in der zweiten und 1770 in der dritten um je zwei vermehrt und die alten durch Einschübe erweitert, sodaß zuletzt eine Teilung in zwei Bände nötig wurde[6]).

Indessen hat Batteux' Theorie nicht durch Schlegel die weiteste Verbreitung gefunden, sondern durch Ramler, dessen Übersetzung des ganzen „*Cours des belles lettres*" als „Einleitung in die schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret" 1756 nach langen Vorbereitungen erschien[7]).

1) „Die schönen Künste aus einem Grundsatz hergeleitet". A. d. Fr. v. P. E. B. Gotha 1751.

2) Briefe, die neueste Litteratur betreffend. XX, 5 ff.

3) Werke Lachmann-Muncker IV, 415. Ebenso hatte er kurze Zeit vorher die von Schlegel herrührende Übersetzung der Briefe der Ninon de Lenclos Gellert zugeschrieben. Ebenda IV. 318.

4) Ebenda 414.

5) Ebenda 415.

6) Im folgenden beziehen sich die Seitenangaben ohne jeden Zusatz auf die dritte Auflage.

7) Gleim an Ebert 3. Februar 1756. Westermanns Monatshefte

Ramler hat die theoretischen Grundlagen Batteux' nicht angetastet; indem er reichliche Belege aus deutschen Autoren einfügte, wobei er Gelegenheit fand, die deutschen Dichter selbständig zu charakterisieren, indem er die Ausführungen über französische Sprache und Versbau durch entsprechende, den deutschen Leser interessierende ersetzte, bot er ein nützliches systematisches und historisches Kompendium der Litteratur, das den Markt mühelos erobern konnte[1]), wenn die Kritiker auch Schlegel den Vorzug gaben[2]).

In den Jahren 1760—1770 vollzieht sich in Deutschland jene andere Einstellung des Auges, durch die das Interesse an den von Batteux behandelten Fragen dahinschwindet, es erwacht jenes neue Lebensgefühl, dem die bisherige Kunstbetrachtung nicht weniger ein Greuel ist als die bisherige Kunstübung. Herder schreitet von dem bloßen Bedauern, „daß Ramler seinen Autor gar nicht und Schlegel ihn ungründlich verbessert habe“[3]), Schlegels dritte Ausgabe in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek“ rezensierend zu dem vernichtenden Angriff vor. „Aus dem ganzen Buch ist von jeder Seite es abzulesen, daß der Verfasser über alle schönen Künste und Wissenschaften schreibt und keine anders als in Modeausdrücken kennt; nirgends Merkmale, daß er auch nur eine von ihnen studiert habe, daß sie ihm, wenn er sie nennt, am Herzen klar und deutlich im Sinne liegen, daß er sich Zeit genommen, von ihr Grundsätze und aus Vergleichung verschiedener Grundsätze einen Hauptgrundsatz abzuziehen“[4]). Batteux' Wirkung ist für Deutschland verderblich gewesen[5]), und daß die Deutschen dieser Wirkung

II. 566. 1857. Schüddekopf, K. W. Ramler bis zu seiner Verbindung mit Lessing. 1886 S. 42 f.

1) Beide Bücher erschienen übrigens im gleichen Verlag.

2) Vgl. Herder V., 282.

3) Herder IV., 150.

4) Herder V., 280.

5) Ebenda 281.

erlegen sind, bedeutet keine Ehre für sie: „Ein trockner Metaphysiker, der uns für seine Trockenheit auch nicht einmal mit Präcision und Bestimmtheit schadlos hält, der nicht nur selten weiß, was er sagen will, sondern noch seltener, worüber er redet — und demohngeachtet für die Deutschen fast der Hauptphilosoph in dieser Werkstäte, durch zwei Übersetzungen bekannt gemacht, wo ihn mehr die Übersetzer als das Übersetzte, mehr die Einführer als der Gast empfohlen, ergänzt, supplirt, commentirt, commentirt zu dreien Malen; ein Lehrbuch in den meisten philosophischen Gehegen — das scheint so sonderbar, so unbegreiflich, und doch, wie jener heilige Kirchenvater aus der Schlinge sich half, *incredibile, sed verum*“[1]).

Wenn der Sturm und Drang Batteux' Ansehn vollends überrannte[2]), und 1780 auch in Gegenden, die damals von den litterarischen Strömungen nicht so unmittelbar berührt wurden, Batteux als abgetan galt[3]), so muß doch wieder daran erinnert werden, daß noch der junge Schleiermacher in dem bedeutsamen Briefe seines Vaters vom 6. Mai 1790, dem Vademecum beim Eintritt in die große Welt, auf die Batteuxsche Formel stieß. Wer die Bändchen von Schlichtegrolls Nekrolog aus dem Ende der achtziger und dem Beginn der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts durchblättert, dem begegnet häufig der Vermerk: „Er studierte Moral nach Gellert und schöne Wissenschaften nach Batteux“. Das waren die wichtigsten Bildungsquellen der damals aussterbenden Generation gewesen.

Johann Adolf Schlegel war der erste, der gegen

1) Ebenda 279.

2) Lenz, „Der neue Menoza“ V, 2 und Schluß. Klinger „Das leidende Weib“ I, 1. Bürger wechselt in seinem Urteil, vgl. Briefe von und an Bürger, hg. von Strodtmann, Berlin 1874. I, 150, I, 42, 150, III, 153.

3) L. A. La Motte, Versuch über den Einfluß der französischen Litteratur Stuttgart 1780. S. 53.

Batteux Einwendungen erhob, während Lessing dessen Theorie noch vorbehaltlos rezipierte[1]). Schlegel war gerade dreißig Jahre alt, als 1751 seine Ausgabe des Batteux erschien; seine Kandidatenjahre waren durch die Anstellung in Schulpforta, seiner einstigen Ausbildungsstätte, abgeschlossen, bald auch sollte er durch die Ehe mit der Tochter des Portenser Mathematikers Hübsch einen eigenen Haushalt gründen; die Notwendigkeit, durch Übersetzungen das Einkommen zu verbessern, sollte indessen für ihn noch länger andauern[2]), und die Stellung, die er innehatte, war keineswegs so, daß er nicht nach Veränderung seines Wirkungskreises zu trachten brauchte[3]).

Schon als Pförtner Schüler hatte Schlegel sich im Verein mit Freunden mit der Behandlung theoretischer Fragen aus dem Gebiete der Poesie beschäftigt. Das Protokollbuch „Einiger guter Freunde Uebungen in der deutschen Sprache, so in Pforte verfertigt worden sind", enthält seinen Vortrag. „Scham und Wahrheit müssen die Haupttugenden der Dichtkunst seyn"[4]).

---

1) Lachmann-Muncker IV, 414.

2) 1752 kam es wegen Baniers Mythologie zu einer Kollision mit Lessing, bei der dieser zurückstehn mußte. Vgl. Lessings Brief an J. A. Schlegel vom 12. Januar 1753, Lachmann-Muncker 17, 30f. sowie dessen Anzeigen in der Vossischen Zeitung 10. März 1753, ebenda 5, 157 und 15. Juni 1754, ebenda Bd. 5 S. 410, ferner J. A. Schlegel an Rabener, Juli 1752 und 3. September 1753. Rabeners Briefe, hg. v. Weisse, S. 194, 203f.

3) Für Schlegels Leben muß vorläufig noch auf Schlichtegrolls Nekrolog 1793 I. 71ff. verwiesen werden.

4) Peter, Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Meißens. I. 3. S. 54ff. Aus dem Inhalt seien noch wegen der Berührung mit späteren Aufsätzen Schlegels einige Abhandlungen der Freunde erwähnt: „Von der Schwierigkeit, den guten Geschmack in der Muttersprache bey den Deutschen einzuführen" (Verfasser: Krause), „Von dem eigentlichen Ursprung der freyen Künste" (v. Vitzthum), „Von dem Einflusse einer kurzen Nachahmung in die Verbesserung der Sprachen und Wissenschaften" (v. Döring).

Welche Erwartungen konnten die Zeitgenossen an Schlegels Auftreten als Theoretiker knüpfen? Eine Schilderung seines Wesens durch einen ehemaligen Mitschüler war ihnen durch den Bücherdruck zugänglich. Daniel Janozki entwirft ein Bild, in dem der heutige Leser Adolfs Sohn Friedrich zu erkennen glaubt: „Der jüngere Herr Schlegel hat weniger Lebhaftigkeit, aber mehr Tiefsinnigkeit, als der ältere. Flüchtigen Lesern kommen seine Sachen sehr trocken vor. Allein diejenigen, die zum Nachsinnen gewöhnt sind, finden viel edles darinnen. Der Umgang, die Kleidung, die gäntze Lebensart dieses Jünglings ist philosophisch“ [1]). Die Genossen der Bremer Beiträge kennen ihn als Mann von „auffahrendem Feuer“, der sich widerwillig zu Verbesserungen seiner Schöpfungen verstand, dann aber „so reich an guten Änderungen“ war, „daß man oft nicht wußte, welche zu wählen sey“ [2]). Wie dieser letzte Zug, scheint auch die Geschmeidigkeit und Hurtigkeit des Geistes, die J. G. Schulthess an ihm rühmt [3]), mehr auf den älteren Sohn August Wilhelm übergegangen zu sein. Schulthess war aufs höchste von Schlegels Persönlichkeit eingenommen, und sein Bericht an Bodmer wird dem Eindruck, den wir aus Klopstocks Widmungen und Anspielungen gewinnen [4]), noch mehr Farbe geben. „Der ist der Poesie eigen, ein Poet von ganzem Herzen, von ganzer Seele. Der Reiz dieser Kunst hat sich in seinen ganzen Charakter ausgegossen. Das Edle, das Einnehmende in seinem Umgang sind Früchte der Poesie, er beschäftigt auf die leichteste und angenehmste Art die Imagination und die Affecten seiner Gesellschafter.

1) Daniel Janozki, Kritische Briefe an vertraute Freunde. Dresden 1745. No. 55 S. 83.

2) Cramer, Klopstock. Er und über ihn I, 144.

3) An Bodmer 27. September 1749. Zürcher Taschenbuch 17, 12.

4) Vgl. die siebente Wingolfode und „An Ebert“. Schlegel gehörte 1751 in dem Konflikte Klopstocks mit Bodmer zu dem engsten Freundeskreise. Vgl. Muncker, Klopstock S. 240.

— — Das gefallende, das lachende, das zärtliche in der Freude und im Schmerzen sind seine Sphäre. Anacreon, Tibull, Ovid, Racine, Lafontaine sind seine Meister. Er hat eine scharfe Kenntnis der Gränzen, innert denen der feine Scherz zwüschen dem frostigen, kindischen und dem plumpen, ausgelassenen liegt. Sein eigenes zum Vergnügen geschaffenes Herz sucht durch seine Poesie einige andere zu vergnügen. Wenn er euch anspürt, daß er euch vergnügt, so breitet sich eine Freude über sein Angesicht, eine Wollust durch sein Herz aus, die keine Autorfreude ist, die man deutlich für die Bewegung der Menschenliebe erkennt. Wie liest er Gedichte so schön! er agirt sie. Cramer las selten selbst, er überließ es billig dem lebhaften Schlegel, sogar seine eigenen Gedichte, die gewiß aus Schlegels Munde nichts verloren" [1]).

Wir wissen nicht, ob Johann Adolf von seinem Vater ebenso eindringlich vor dem Satirenschreiben gewarnt worden ist, wie sein älterer Bruder Elias [2]). Jedenfalls hätte die Mahnung bei „Pottelwitz" weniger ausgerichtet als bei dem Verfasser der „Pracht von Landheim". Die scherzhafte Abhandlung „Vom Natürlichen in Schäfergedichten" wie das angehängte parodische Schäferspiel offenbaren in dem übermütigen treffenden Witz zugleich eine Sicherheit der Form, wie sie erst in den romantischen Satiren wieder erreicht worden ist [3]). Später hat er diese Sicherheit des Stilgefühls bei seiner Bearbeitung des Hannöverschen Gesangbuchs vermissen lassen, doch ging

---

1) Schulthess an Bodmer 29. 10. 1749. Zürcher Taschenbuch 17, 22 f. 1894. Über Schlegel im späteren Alter vgl. Ifflands Autobiographie, Neudruck S. 14.

2) Johann Heinrich Schlegel, Leben Joh. Elias Schlegels. Kopenhagen und Leipzig 1770 S. XII.

3) Bodmer sagt zwar in den „Literarischen Pamphleten" 1781 S. 5: „Orontes und Potelwiz haben ihren wahren Namen bis auf diesen Tag versteckt gehalten", indessen richteten sich gleich nach Erscheinen der Satire die Vermutungen der Autorschaft auf Adolf Schlegel. Vgl. Hagedorn, Werke, hg. v. Eschenburg V, 203.

er „im Verhältnis zu anderen Liederverbesserern jener Zeit noch etwas schonender und behutsamer zu Werke“ [1]).

Wenn auch mit den Jahren das heitere Element in seinen Dichtungen immer mehr von dem ernsten, religiös-erhabenen zurückgedrängt wird, wenn er später die englische Kunst und Freiheit als „weder unsrer gesetzten Denkungsart, noch unsrer Liebe zur Methode, noch unsern politischen Verfassungen angemessen“ ablehnt [2]), wenn er Zeit seines Lebens der philosophischen Richtung der deutschen Aufklärung widerstrebt, so hat er sich doch stets eine freiere Lebensauffassung bewahrt. Wenn man bedenkt, wie feindselig die Aufklärung sich schon den gewöhnlichen Spielen der Kinder entgegenstellte [3]), so erscheint es als sehr große Vorurteilslosigkeit, daß der Hannöversche Superintendent seinen Knaben August Wilhelm in der „Widersprecherin“ des „Freny“ eine Damenrolle spielen läßt [4]).

Engherzigkeit kann man auch nicht seiner Kunstauffassung vorwerfen. Sein Herz gehört der religiösen Lyrik und der Lehrdichtung, aber auch Fontenelles und Gessners Schäferdichtungen finden seinen Beifall, er verteidigt Voltaire [5]) und Tasso [6]), er rühmt Fénelon [7]) und Fielding [8]). Die Feenmärchen will er nicht gänzlich aus dem Reiche der Poesie verbannen [9]) und neuen Gattungen,

---

1) Koch, Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs VI, 217 f. Stuttgart 1869.

2) II, 43.

3) Justi, Winckelmann I, 21. S. G. Lange, Leben G. F. Meiers. Halle 1778. S. 19, 24.

4) Müller, Chronik des Königlichen Hoftheaters zu Hannover, Ebenda 1876. S. 5. Es handelt sich um Du Fresny, *„l'Esprit de Contradiction“* 1700.

5) II, 340.

6) II, 330.

7) II, 181.

8) II, 182.

9) II, 341.

wie dem englischen Roman[1]) und dem rührenden Schauspiel[2]), befürwortet er das Bürgerrecht. Dem heimischen Versmaß will er nicht das antike vorziehen[3]), und seine ketzerischen Bemerkungen über die Fabelwelt der Griechen und Römer werden von Gottfried Schütz, dem eifrigen Vorkämpfer für die Würdigung der nordischen Poesie, bereitwillig aufgegriffen[4]).

Den allgemeinen Standpunkt, den jede Theorie den Kunstwerken gegenüber einzunehmen hat, präzisiert Schlegel in einer Duplik gegen Batteux' Erwiderung, in der dieser ihm vorgeworfen hatte: „*il argumente des ouvrages contre les principes*“[5]). So hatte schon Scaliger erklärt: „*non omnia ad Homerum referenda, tanquam ad normam, censeo: sed et ipsum ad normam*“[6]); „*non enim regulam versus exhibet, sed versum regula*“[7]). Schlegel ist dagegen der Ansicht: „aus Meisterstücken müssen die Grundsätze erst entdecket, hergeleitet, berichtiget, abgeändert, erweitert werden, wenn sie für gesunde Kritik, für richtige Poetik gelten sollen. Denn die Kritik muß dem Genie auf seinem Wege folgen, von ihm sich erleuchten lassen, den Ursachen nachforschen, die es zu dem Gange, den es zu ihrer Verwunderung nimmt, veranlasset; höchstens wenn es straucheln will, ihm die Hand bieten. Aber sie muß nicht das Genie fesseln, nicht ihm die Wege, die es nehmen muß, vorschreiben, nicht voreilig, ehe es weiß, was die Kräfte desselben vermögen, über seine Unternehmungen urteilen wollen“[8]). Diese erst in der letzten Auflage ausgesprochenen Ansichten sind nun drei Jahre

---

1) II, 182.

2) II, 269.

3) II, 444.

4) Gottfried Schütz, Beurteilung der verschiedenen Denkungsart bey den alten griechischen und römischen und bey den alten Nordischen und Deutschen Dichtern. 1758. S. 12—15.

5) Batteux, *Principes de la Littérature*, Paris 1764. I, 303.

6) Scaliger, Poetik 1561. S. 10.

7) Ebenda S. 58.

8) I, 373.

nach der Hamburgischen Dramaturgie keineswegs unerhört zu nennen, allein eine vorsichtige Berufung auf die Erfahrung gegenüber der „Demonstriersucht“ ist Schlegel, der sich als Student in Leipzig an Crusius, den Gegner Wolffs, angeschlossen hatte, alle die zwanzig Jahre, die zwischen der ersten und letzten Fassung seiner Theorie liegen, eigentümlich gewesen.

In welchem Sinne Batteux das Nachahmungsprinzip auffaßte, wird der erste Teil der vorliegenden Arbeit darlegen. Die historische Bedeutung Schlegels besteht darin, dieser Theorie, die in ihren Konsequenzen den Lebenstrieb der sich eben erhebenden Dichtung Klopstocks bedrohte, Widerspruch entgegengesetzt zu haben. Der Kardinalpunkt des Streites, der entscheidende Anstoß für Schlegel war die Notwendigkeit, die Daseinsberechtigung der Lyrik, besonders der religiösen zu verteidigen, ihrer Wahrheit und ihrer Kraft das entscheidende Gewicht zu erteilen. Von diesem Gegensatz, der aus dem unmittelbaren künstlerischen Empfinden herausgewachsen war, zu einer unabhängigen, neuen poetischen Theorie zu gelangen, war Schlegel nicht im Stande. Weitherzigkeit und Vorsicht allein konnten ihm dazu nichts helfen, der „philosophische Kunsttrieb“ muß ihm abgesprochen werden. Der zweite Teil dieser Arbeit wird zeigen, wie Schlegel beim positiven Aufbau auf Batteux angewiesen bleibt. Die Lasten des Berufs hinderten ihn, die Entwicklung der deutschen Ästhetik in den beiden Jahrzehnten sich zu Nutze zu machen. So konnte er seinem Werke noch vielerlei Zusätze anfügen, die Grundanschauungen klarer und bequemer ausdrücken, es blieb doch dasselbe Buch. Die Zeit war aber eine andere geworden.

Bevor wir uns der eigentlichen Aufgabe zuwenden, seien die einzelnen Abhandlungen, in denen Schlegel seine von Batteux abweichenden Gedanken darlegt, inbezug auf ihre besondere Absicht und ihren Inhalt einer kurzen Übersicht unterworfen. Zu diesem Zweck erscheint es ratsam, im Gegensatz zu der im Hauptteil befolgten

Methode, die vornehmlich die endgültige Fassung berücksichtigt, von der ersten Gestalt der Aufsätze auszugehn.

Die Reihe wird durch eine Untersuchung über die „Eintheilung der Künste“ eröffnet. Der Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts versteht unter den „Künsten“ nicht nur, nicht einmal vorzugsweise die „schönen“ oder „freien“, sondern alle Arten von Produktion, die „eine gewisse Fertigkeit“ erfordern, und Schlegel, der in dieser Abhandlung eine Grenze zwischen den schönen und den mechanischen, nützlichen Künsten ziehen will, folgt damit einer Tradition, die, von Plato ausgehend und in den Tagen der florentinischen Renaissance belebt, bis zum Sinken der Aufklärung die Fundamentierarbeiten der Ästhetik geleitet und auch neuere und neueste Theorien nicht unbeeinflußt gelassen hat.

Hauptgegenstände der Grenzstreitigkeiten waren von jeher die Baukunst und die Beredsamkeit. Batteux hatte sie aus dem Kreise der schönen Künste ausgeschlossen und ihnen eine Mittelstellung zwischen diesen und den gewerblichen Künsten angewiesen[1]; Schlegel betont dem gegenüber, daß auch in ihnen Elemente wirksam sind, die sie „des Namens schöner Künste würdig machen“. Nur für einen primitiven Grad der Entwicklung sei es zutreffend, die Architektur und Rhetorik aus dem System der schönen Künste auszusondern, sie hätten sehr bald Mittel gefunden, „durch Ordnung, durch Ebenmaß, durch Schmuck, durch Pracht, den Sinnen zu schmeicheln“[2]).

Damit sind die Qualitäten genannt, in denen Schlegel die wesentlichen Merkmale der schönen Künste erblickt; nur entfernt er sich hierin keineswegs von Batteux, der die beiden in Frage stehenden Künste nicht, wie Schlegel zu Beginn seiner Polemik glauben machen will[3]), zu den mechanischen rechnet.

---

1) *Les beaux Arts,* Paris 1746 p, 6 f.
2) A 267.
3) A 268.

Im weitern Verlauf des Aufsatzes verzichtet Schlegel darauf, eine Abgrenzung unter dem erwähnten Gesichtspunkt vorzunehmen: er unterläßt es, die Kennzeichen der Ordnung und des Schmucks kritisch zu verwerten, vielmehr faßt er diese als Resultate von allgemeinen Zwecksetzungen auf, und verliert zeitweilig die formalen Merkmale, durch welche er ursprünglich angeregt worden, hinter den hypothetischen „Endzwecken“ aus seinem Blickfelde, sodaß die ganze Abhandlung sich eher als eine Folgerung aus einer im Voraus gegebenen Einteilung darbietet.

Diese Folgerung besteht in der Aufstellung gewisser Stilgesetze, die nach Schlegels stillschweigender Annahme mit den verschiedenen Endzwecken fest verbunden sind. „Der Hauptendzweck derjenigen Künste, die Herr Batteux vorzüglich die schönen nennt, ist dieser daß sie ergetzen wollen; der Hauptendzweck der beiden andern ist das nützliche“ [1]). Der Endzweck des „Ergetzens“ wird durch Ausschmückung der sprachlichen Äußerungen mit den erwähnten Requisiten erreicht, der Endzweck des Nutzens verschmäht diesen Gebrauch. Demgemäß wird die Anwendung der Stilmittel zugleich geregelt und erklärt. Das Bedürfnis, sich untereinander zu verständigen, hat die Prosa hervorgebracht [2]), die Entstehung der Poesie kann nicht aus solchen Bedürfnissen heraus verstanden werden, sondern aus der Absicht, über die bloße Mitteilung hinaus noch Gefallen zu erregen. Wie nun hier vorausgesetzt wird, daß auch die Dichtung bis zu einem gewissen Grade unterrichte oder nütze, so wird anderseits dem Schlusse entgegengetreten, daß die Beredsamkeit des Schmucks gänzlich bar sein müsse, und der Satz von den Hauptendzwecken dahin interpretiert, daß die Poesie neben dem obersten Zweck des Ergötzens den

---

1) a. a. O.

2) A 269. Die „Prosa des gemeinen Lebens“ wird C II, 157 ausdrücklich in die Beredsamkeit einbegriffen.

Nebenzweck des Nutzens beachten, daß die Beredsamkeit neben dem Unterricht auch nach der Anmut streben dürfe und insofern zu den schönen Künsten zu rechnen sei. Immer aber muß sich der Nebenzweck dem Hauptzweck unterordnen; „was bloß Nutzen ist, wird aus der Poesie ausgeschlossen seyn“ [1]), und in einem Werk der Beredsamkeit dürfen nicht Wirkungen angestrebt werden, die der reinen Poesie allein zukommen. Der Redner darf sich nicht in Wolken verlieren, sondern nur „mit einem bescheidnen Flug“ sich erheben [2]). In den beiden spätern Auflagen wird auch für die religiöse Lyrik der höchste Zweck der nützlichen Erbauung statuiert [3]). Sie gelangt dadurch in eine Mittelstellung zwischen Poesie und Beredsamkeit, und folgerichtig wird ihr versagt, „den ganzen Reichthum der sinnlichen Sprache“ frei zu gebrauchen [4]), ein Grundsatz, den Schlegel auch als Dichter befolgt und mehrmals verteidigt hat [5]).

Während Schlegel mit der Ausscheidung der religiösen Lyrik das Reich der Dichtung eines ureignen Gebiets beraubt, sieht er auf der andern Seite „gewisse Gattungen der Beredsamkeit gleichsam als eine Eroberung der Poesie“ an [6]). Diese Grenzerweiterung erstreckt sich auf die „prosaische Dichtkunst“, den Roman, die Erzählungen, Totengespräche und Satiren in ungebundner Sprache. Er, wie Gottsched in der letzten Auflage der kritischen Dichtkunst, folgt darin Du Bos, der die Prosaerzählungen mit den Kupferstichen und Zeichnungen vergleicht [7]), und ist sich bewußt, in Deutschland mit dieser Ansicht noch auf mannigfachen Widerspruch zu stoßen, da die populäre

1) A 267.

2) B 330.

3) B 339 C II 175.

4) B 335.

5) a. a. O. ff. Vorrede zu Schlegels „Sammlung geistlicher Gesänge“.

6) B 339.

7) *Réflexions critiques* I, Sect. 49.

Vorstellung mit der Poesie „allezeit einen erhabnen Ton, ein Feuer“[1]) verbinde, was aber weder in der Fabel noch im Lustspiel zutreffe. „Soll eine schwedische Gräfinn darum weniger ein Werk der schönen Kunst seyn, als die Comoedie, weil ihre Schreibart weder homerisch, noch racinisch ist?“[2]). Zu einer entschiedenen Stellungnahme in der damals viel erörterten Frage, ob der Vers das Wesentliche der Dichtung sei, hat sich Schlegel indessen nicht aufraffen können.

Die zweite Abhandlung, deren Titel in der ersten Auflage „Von den Zeiten, in welchen die schönen Künste entsprungen sind“ dem Inhalt besser entspricht, als der spätere „Von dem Ursprunge der Künste, besonders der schönen“[3]), ist ein Dokument der Anfänge einer wahrhaft historischen Betrachtungsweise in Deutschland. Schlegel wendet sich gegen die herkömmlichen Darstellungen des primitiven Kulturzustandes und die Schemata der geschichtlichen Entwicklung, die von den Historikern wie von den Philosophen auf Grund einer Mischung verstreuter antiker Notizen mit eigener spekulativer Konstruktion entworfen worden, und versucht seinerseits ein Bild der ursprünglichen Gesellschaftsverfassung und der ersten Stadien der Kulturentwicklung zu zeichnen, indem er sich auf die in der heiligen Schrift enthaltenen Daten stützt. Wenn wir von gelegentlichen Äußerungen absehen[4]), ist Schlegel der erste, der in Deutschland die Anschauungen Lowths verbreitet, und hierin ein Vorläufer seines Gegners Herder. In der letzten Auflage ist Schlegel auf Rousseaus Ansichten mit zurückhaltender und bedingter Zustimmung eingegangen[5]).

---

1) A 274.
2) a. a. O.
3) Schlegels Ansichten über dieses Thema C I, 367 f.
4) Vgl. Wolff, Kleine Schriften, Halle 1755 p. 154 f.
5) C II, 144 f.

Auf den dritten Aufsatz „Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatze der Poesie“ werden wir im Verlauf der Arbeit näher eingehen. Der vierte handelt „Von der Eintheilung der Poesie“.

Zwei Gesichtspunkte haben bei den vielen Versuchen, die Gattungen und Arten der Poesie zu großen Gruppen zusammenzufassen oder das Ganze nach allgemeinen Prinzipien zu gliedern, vorherrschend gewaltet. Es wurde einmal die Art des dichterischen Vortrags, das Verhältnis persönlicher Äußerungen des Dichters zu seiner objektiven Darstellung ins Auge gefaßt und dabei drei Hauptarten, *genus activum vel imitativum*, *narrativum vel enuntiativum*, *commune vel mixtum*, unterschieden, eine Einteilung, die bei Plato und Aristoteles, wie in dem Vergilkommentar des Servius und der *Ars Grammatica* des Diomedes anzutreffen ist. Daneben besteht — offenbar in Anlehnung an die Lehre von den drei Stilklassen, den *genera dicendi* — eine andere Gliederung, die nach der „Würde“ der Objekte, besonders dem Rang der handelnden Personen, das Reich der Poesie in drei Regionen teilt. Auf Grund dieser Anschauung hatte Batteux, ohne sich im allgemeinen darauf fest verpflichtet zu fühlen, die poetischen Gattungen aus den Ständen abgeleitet: „*Ainsi, comme il y a des Dieux, des Rois, de simples Citoyens, des Bergers, des Animaux, et que l'Art s'est plu à les imiter dans leurs actions vraies ou vraisemblables; il y a aussi des Opéras, des Tragédies, des Comédies, des Pastorales, des Apologues*“ [1]). Schlegel ficht diese Deduktion an, die ihm umso verdächtiger erscheint, je natürlicher sie klingt [2]). Zwei Unzuträglichkeiten wirft Schlegel der von Batteux vertretenen Ansicht vor. Erstens bekämpft er die Grundanschauung, „daß der Gegenstand allein die Beschaffenheit einer Dichtungsart bestimme“ [3]). Das Genie, so wendet er ein, hat bei der

1) *Les beaux Arts* p. 147.
2) A 306.
3) A 310.

Erschaffung eines der Gattung nach neuen Werks „nicht bloß den Gegenstand vor Augen gehabt, sondern es hat sich den Gesichtspunkt, aus welchem es ihn zeigen will, zugleich dazu gedacht, und selbst die Art, wie es den Gegenstand aus diesem Gesichtspunkte vorstellen will, ob sie episch oder dramatisch seyn soll; selbst diese hat einen Einfluß in das Wesen derselben. Ja, ich glaube, daß es sogar darauf ankömmt, ob das Auge, das den Gegenstand betrachtet, fröhlich oder schwermüthig, muthwillig oder sanft sey“ [1]). Diese Sätze könnte man, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang, für eine unbeholfene Anticipation von Zolas berühmter Definition des Kunstwerks ausgeben; Schlegel will damit nur beweisen, daß „dieser Unterschied manchmal selbst einerley Gegenstände, aus einerley Gesichtspunkte auf einerley Art gezeigt, so verschieden mache, daß ganz verschiedne Gattungen daraus werden, von denen jede ihre besondern Regeln fodert“ [2]), und er zielt damit, wie im weitern Verlauf der Abhandlung klar wird, auf die verschiedenen lyrischen Gattungen.

Eine zweite Gefahr sieht Schlegel darin, daß die bekämpfte Theorie die Zahl der poetischen Gattungen ein für allemal unveränderlich fest bestimmt. Er vergleicht hingegen die Poesie mit einem Baume, „der sich nicht auf einmal in alle seine Äste ausgebreitet hat, und dessen Kräfte auch noch nicht so erschöpft sind, daß nicht vielleicht noch künftig neue Äste, die wir nicht vermutheten, daraus hervorsprießen könnten“ [3]). Wie in der historischen Entwicklung zu verschiedenen Zeiten neue Formen aufgetaucht sind, so ist auch in Zukunft eine Vermehrung möglich, und nicht jede Abweichung von den alten Mustern ist zugleich eine „Geschmacksverderbnis“ [4]).

---

1) a. a. O.
2) a. a. O.
3) A 309.
4) A 308.

In der Abhandlung „Von der Harmonie des Verses“ hat sich Schlegel von vornherein nicht die Herrschaft über seinen Stoff zu sichern vermocht. Sie leidet stark an Wiederholungen und schreitet, an Einzelheiten haftend, nur mühsam vorwärts. Ein Exkurs über den Reim ist bald so aufgeschwellt, daß in der dritten Ausgabe seine Absonderung als selbständiger Aufsatz nötig wird.

Wie Schlegel brieflich auch einem Bodmer gegenüber für den Reim eintritt[1]), so wägt er in seinem Buch besonnener als die meisten Zeitgenossen die Möglichkeiten seiner Anwendung ab, verteidigt ihn gegen Ramlers nicht eben neue Vorwürfe der Monotonie[2]) und der Verdumpfung des Formgefühls[3]) und beharrt bei seiner Überzeugung, daß die allgemeinen Prinzipien sprachlicher Akzentuierung über die Zulässigkeit des Reims in den einzelnen Litteraturen entscheiden. „Für Sprachen, denen eine ganz reine Quantität eigen ist, wie der griechischen und lateinischen, ist er ein zu schwacher Zierrath, als daß sie um ihn sich bewerben sollten. Für Sprachen, wie die unsrige ist, deren Quantität zwar durch Beyhülfe des Accents sich vernehmlich genug zu fühlen giebt, aber doch einige Rohigkeit und Unzuverlässigkeit hat, ist er ein nützlicher Schmuck. Solchen Sprachen endlich, denen es, wie der französischen, an einer hinlänglichen Quantität fehlet, ist er zu ihrem Sylbenmaaße ganz unentbehrlich. Jede Sprache muß hierbey in das Schicksal, das von ihrer ursprünglichen Einrichtung abhangt, sich so gut schicken als sie kann“[4]). Die Grundverschiedenheit des antiken und des germanischen Versprinzips ist übrigens von Elias Schlegel wie von Ewald v. Kleist deutlicher empfunden und gelegentlich schärfer formuliert worden.

---

1) 2. März 1747, Litterarische Pamphlete S. 100.

2) B 574.

3) B 584.

4) B 569.

Wenn Schlegel die „Harmonie des Verses“ ergründen will, so leidet sein Unternehmen an dem empfindlichen Mangel, daß er sich über die allgemeinen Begriffe des Rhythmus und des Klangs nicht genügende Klarheit verschafft hat und von den überlieferten metrischen Schematen nicht abstrahieren kann. Doch finden sich auch verheißungsvolle Ansätze zu metrischer Analyse und manche glückliche Demonstration. Gegen den Schluß verflüchtigt sich die Darstellung in eine Beispielsammlung.

Den Ausgangspunkt bildet der Streit um die Überlegenheit der französischen über die antiken Sprachen als prosodischen Materials, eine der vielen Nachwirkungen der „*Querelle des Anciens et des Modernes*“. Schlegel weist Batteux' Urteil zugunsten der französischen Sprache zurück, indem er ihn voreiliger Einseitigkeit überführt. Wenn man von dem Wohlklang eines Verses urteilen will, mahnt Schlegel, darf man nicht eine Eigenschaft allein herausheben, „sondern den Klang der Sylben, die Anzahl, Beschaffenheit und Stellung ihrer Buchstaben, das Maaß und die Natur der Füße, die Länge oder Kürze der Worte, und die Abschnitte zusammennehmen“ [1]). Die „Harmonie“ besteht in der symmetrischen Struktur [2]), in der „Übereinstimmung des Sylbenmaaßes mit dem Gegenstande“ [3]) und in der „guten Ausarbeitung des Verses“ [4]). Von diesen drei Elementen beziehen sich das erste und dritte auf den Vers rein als akustisches Gebilde, wobei eine Scheidung des metrischen Rahmens und der Versfüllung dunkel angestrebt wird; das zweite, das auf der Wahl der passenden Versform beruht, auf den Vers als Träger eines geistigen Inhalts. In Verbindung damit steht Schlegels Polemik gegen die Übertreibungen des Onomatopöetischen. Wenn er auch in der zweiten Auflage den drei Teilen der Harmonie noch den vierten der

1) A 334.
2) A 349.
3) A 358.
4) A 366.

„Übereinstimmung der Töne mit den Gedanken“ zugesellt[1]), so bleibt er doch bei seiner Geringschätzung der Sprache hinsichtlich ihrer musikalischen Ausdrucksfähigkeit; Rhythmus und Klangfarbe sollen sich „zwar zu der Lebhaftigkeit des Bildes schicken, sich damit vertragen; aber darum kann man doch nicht behaupten, daß sie es ausdrücken“[2]). Zum Beweise hiefür beruft er sich auf ein selbst angestelltes Experiment, indem er „Personen von gutem Geschmack“, die aber des Lateinischen unkundig waren, einige als tonmalerisch berühmte Vergilverse vorgelesen, ohne daß die Hörer imstande waren, den Inhalt zu erraten[3]). Er vergleicht die Harmonie einem „Instrumente, welches die Singstimme in Recitativen accompagnirt, und dessen einfachere Töne an sich wenig oder gar keine Bedeutung haben, aber dennoch die Bedeutung des Textes, welcher gesungen wird, mehr zu heben dienen“[4]). Die Überschätzung der Tonmalerei wird von Schlegel nicht nur bekämpft, um der Nachahmungstheorie eine Stütze zu rauben[5]), sondern weil dadurch die Würde der Poesie bedroht wird. „Wenn übrigens die Kunstrichter itzt das Zwitschern der Vögel, itzt den Trab der Pferde, itzt den schweren Gang der Elephanten durch eine solche musikalische Malerey ausgedrückt finden wollen, ... so mögen sie zusehen, ob sie nicht dadurch die Poesie von ihrer Würde zu tief erniedrigen, und jener unnützen Kunst, Linsen durch ein Nadelöhr zu werfen gleichstellen“[6]). Schlegel glaubt die Aufgabe richtiger zu erfüllen, wenn er das Ethos der verschiedenen Versarten mustert, ohne ihre nationalsprachliche Bedingtheit zu verkennen, wenn er den „männlichen Schritt“ des Alexandriners, die „Majestät“ des jambischen Odenmetrums

1) B 554.
2) B 533.
3) A 343.
4) B 554.
5) Ebenda.
6) B 537.

und des Hexameters, die „sanfte und zärtliche Miene“ der Trochäen schildert[1]) und Beispiele glücklichen Gelingens anreiht, um am Ende sein metrisches Ideal zu bestimmen: „Die Stellung der Worte muß mich zwingen, den Vers gerade nach dem Sylbenmaaße zu lesen, das er nach der Absicht des Dichters haben soll; ein andres muß ihm der Leser gar nicht geben können“[2]).

Ein wichtiger Begriff der klassizistischen Ästhetik hat in Schlegels Theorie keine zentrale Bedeutung, obwohl er ihn zum Thema einer eignen Abhandlung „Von dem Wunderbaren der Poesie, besonders der Epopee“ erwählt hat. Die Tendenz dieses Aufsatzes geht dahin, den Begriffsinhalt des „Wunderbaren“, der sich vorwiegend mit den „poetischen Maschinen“ deckte, zu erweitern; ein Verfahren, das die moderne Auffassung im Sinne des Geheimnisvollen erst vorbereitet hat. Die Funktion, die Batteux dem Wunderbaren erteilt, und die auch von Schlegel anerkannt wird, soll dienen, die Wahrscheinlichkeit großer, verwickelter Handlungen zu klären; es soll *„dévoiler tous les ressorts inconnus des grandes opérations“*[3]), was in den *„Principes de la Littérature“* durch den Zusatz erläutert wird, das Wunderbare zeige *„non seulement les hommes qui agissent, mais encore la main de la Divinité qui les guide, ou qui les porte où elle le juge à propos; à faire voir d'un côté l'homme avec sa foiblesse et son ignorance, ses passions et ses vertus; et de l'autre la sagesse, la puissance, la bonté, la justice de l'Etre suprême, qui dispose du sort de l'homme à son gré“*[4]). Auch Elias Schlegel hat die Maschinen für „nichts anders als die verborgenen Ursachen der Begebenheiten, die man erzählt“, gehalten[5]), und noch Schiller versprach sich für sein Epos „Friedrich der Große“, in dem er „auch alle

1) A 359.
2) A 372.
3) b. a. 194.
4) *Principes de la Littérature* I, 257 f. Paris 1764.
5) Brief an Bodmer 6. 9. 1748, Litterarische Pamphlete S. 122.

Forderungen, die man an den epischen Dichter von Seiten der Form macht, haarscharf erfüllen“ wollte, viel von der Erfindung einer modernen Maschinerie [1]).

Als wunderbar bezeichnet Schlegel „eine jede wichtige Begebenheit, die uns unerwartet überrascht und uns darum, weil sie das Maaß der Glaubwürdigkeit übersteigt, das die gewöhnlichern, ja selbst die seltnern, Begebenheiten der Welt an sich haben, in dem ersten Erstaunen, darein sie uns setzet, unwahrscheinlich zu seyn dünket“ [2]). Indessen nur im ersten Erstaunen darf der Schein der Unglaubwürdigkeit bestehen bleiben, sonst würde ein Verstoß gegen das oberste Gesetz der Wahrscheinlichkeit vorliegen; „ein Augenblick Überlegung läßt uns die Wahrscheinlichkeit der wunderbaren Begebenheit einsehen“ [3]). Ein Wunderbares, dessen Möglichkeit sich nicht aufklärt, ist für Schlegel, wie seine Polemik gegen Lessings Fabeltheorie zeigt [4]), eine *contradictio in adiecto.* Es ist als eine momentan blendende Bestrahlung des Wahrscheinlichen aufzufassen, die sich bei näherem Zusehen sofort als Resultat einer originellen Kombination von Wahrem und Bekanntem erkennen läßt, gleichwie eine alltäglich gewordne Wahrheit durch paradoxe Ausdrucksweise interessant gemacht werden kann. Tatsächlich faßt Schlegel die „glänzenden Antithesen“, Oxymora und Paradoxa als „ein Wunderbares in Gedanken und Ausdrücken“ auf [5]).

Das Wesen des Wunderbaren liegt demnach in der Überraschung des Lesers, verbunden mit der unmittelbar darauf folgenden rationalen Rechtfertigung. Den Verlauf dieser Akte denkt sich Schlegel so, „daß wir diese Wahrscheinlichkeit nicht eher, als bis uns das Wunder-

1) Körner, Schriften hg. v. Stern, S. 182.
2) A 376 = B 436; unbestimmter C II, 312.
3) ebenda.
4) C II, 305 ff.
5) B 435.

bare erstaunt hat, aber auch nicht später fühlen“ [1]). Die Kunst des Gelingens beruht auf der sorgfältigen, früh einsetzenden Vorbereitung und dem Geschick, diese Zurüstungen dem Auge des Lesers bis zum entscheidenden Moment zu verhüllen [2]). Es wird klar, daß Schlegel hiermit über den Bereich des Epos hinausgeht und die Gefühlswirkungen des Dramas in seinen Begriff einzubeziehen sucht. Er denkt vor allem an die analytische Technik des Sophocles [3]). Man darf nicht verschweigen, daß diese Reduktion des Tragischen auf das Wunderbare nichts weniger als einen hohen und lebhaften Sinn für das Drama verrät.

In dem Begriff des Wunderbaren als eines auf Überraschung gegründeten poetischen Werts liegt die Forderung einer gewissen Originalität enthalten; „das Wunderbare hört auf wunderbar zu seyn, so bald es zu gewöhnlich wird“ [4]). Die psychologischen Wurzeln des Gefallens am Wunderbaren liegen in der „Liebe zum Neuen“ und in der gleich gerichteten Wißbegierde, die Schlegel mit Batteux von der Selbstsucht ableitet [5]). So erweist sich das Wunderbare als Sonderfall des allgemeineren Begriffs der „Neuheit“, wie schon Scaliger, Bembo und G. J. Vossius auf antiker Grundlage gelehrt hatten [6]). Schlegel übernimmt diese Auffassung von Breitinger, der das Wunderbare als „die äußerste Staffel des Neuen, wo die Entfernung vom Wahren und Möglichen sich in einen Widerspruch zu verwandeln scheint“, definiert hatte, und umschreibt sie, den flüchtigen Schein der Falschheit, den er als erstes Merkmal hervorgehoben, stärker be-

---

1) A 379.

2) A 379.

3) A 380.

4) A 375.

5) A 374, vgl. unten.

6) Bembo, *De imitatione.* Opera, Arg. 1611 II, 735. Scaliger, Poetik VI, cap. 6 p. 337. Vossius, *De natura artium lib.* 5 § 6. Opera III, 231.

tonend, als „dasjenige Neue, welches an das Unglaubliche so nahe angränzt, daß es mit demselben zusammenzufließen scheint“ [1]).

Die vornehmste Absicht des Aufsatzes ist jedoch nicht, das Wesen des Wunderbaren zu entwickeln, sondern vielmehr Regeln für die dichterische Praxis zu geben. Wenn Schlegel von dem „Gebrauch des Wunderbaren“ spricht, so versteht er darunter die Auswahl bestimmter Masken zur Einkleidung der Mächte, die für die Handlung bedeutsam sind. In diesem Sinne hängt der Gebrauch des Wunderbaren „von der Beschaffenheit der Materie ab“ [2]). Die Poesie muß alle Maschinen verwerfen, „die in dem Lande oder zu der Zeit, wo sie aus dem Dichter spricht, den sie begeistert, ihr Ansehen verloren haben“ [3]). Der Prüfstein für die Gültigkeit der Erfindung ist, „daß eine Zeit gewesen, worinnen solches von einer großen Anzahl Menschen geglaubt worden“ [4]). Dem antiken Göttersystem die Entscheidung über den Verlauf der Begebenheiten zuzuschreiben, ist dem modernen Epiker nur erlaubt, „wenn die Handlung entweder nicht aus der Geschichte unsrer Welt entlehnt, oder wenigstens nicht so wichtig ist, daß das Schicksal ganzer Staaten davon abhienge“ [5]). In Dichtungen, welche Stoffe behandeln, bey denen sich, nach dem ausdrücklichen Berichte der Schrift, die göttliche Vorsehung auf eine offenbare Weise geschäftig bewiesen hat“, ist das „Wunderbare der göttlichen Religion“, der Gott der Bibel als Maschine nicht verwehrt [6]).

Diese Einkleidungen haben indessen keine direkte theoretische Begründung in Schlegels Auffassung des Wunderbaren. Die Macht der Tradition täuscht ihn über

---

1) B. 436.
2) B 445.
3) A 389.
4) A 387.
5) A 381.
6) B 442. A noch unentschieden.

die systematischen Risse hinweg. Das Wunderbare jedoch, das Schlegel bei der Konzeption des Ganzen vor Augen gehabt, ist ein „menschliches Wunderbares“, das alle Maschinen überflüssig macht, indem Menschen ohne göttlichen Beistand erstaunliche Werke tun.

In dem 1737 erschienenen, dann von Ebert ins Deutsche übersetzten Epos „Leonidas“ des Richard Glover sieht Schlegel die Verwirklichung dieses Ideals. „Das Entzücken, mit welchem man es liest; das Erstaunen, in welchem es uns erhält, beweist, daß es durch die gänzliche Ausschließung des himmlischen Wunderbaren der Würde der Epopee nichts vergeben hat“ [1]). In dem zähen Widerstande der kleinen Griechenschar liegt das irdische Wunderbare; es wird wahrscheinlich durch die individuelle und soziale Minderwertigkeit der Angreifer [2]). Der spätere Versuch Schlegels, das Heroische von dem Wunderbaren zu trennen, ist zu keiner Klarheit gediehen [3]).

Kleists „Cissides und Paches“, das einen ähnlichen Stoff behandelt und einen Vergleich mit dem Leonidas wohl aushalten kann [4]), erwähnt Schlegel nicht. Er befindet sich mit seiner Bewunderung des Thomsoniden in der Gesellschaft Fieldings [5]), Hagedorns [6]) und Klopstocks [7]), während Pyra gegen Glover eiferte [8]) und Voltaire ihn einen Schwätzer nannte [9]). Pembertons „*Observations on Poetry*“, zur Kanonisierung des Leonidas geschrieben, standen bei Bodmer in hohem Ansehen, auch der Italiener Quadrio nimmt in seiner allgemeinen Litteraturgeschichte

---

1) A 378.
2) Ebenda.
3) B 438, 449.
4) Erich Schmidt, Lessing I³ 327.
5) *Dict. of nat. Biogr.* 22, 6.
6) Werke 1800 V, 85.
7) Westermanns Monatshefte II, 214. Ebert, Episteln II, 99 Hamb. 1795.
8) Waniek, S. 86.
9) Danzel, Gottsched S. 66.

Notiz davon[1]), und noch der junge Cramer liest dem Göttinger Bunde eine Übersetzung vor[2]).

Den Beschluß macht in der ersten Ausgabe die Abhandlung „Von dem eigentlichen Gegenstande des Schäfergedichts“, in der die Schäferdichtung von der beschreibenden Dorfpoesie abgegrenzt wird. Es sei hierfür auf die Darstellung Netoliczkas verwiesen.

In der zweiten Auflage finden sich zwei neue Aufsätze: „Von der Nothwendigkeit, den Geschmack zu bilden“ und „Von der frühzeitigen Bildung des Geschmacks“. Beide gehören nach zeitlicher Entstehung, sachlichem Inhalt und pragmatischem Zusammenhang so eng zu einander, daß man sie als Glieder einer einzigen Gedankenreihe auffassen kann.

Den vielen übertreibenden Empfehlungen der Künste als Förderer der Moral und Kultur gegenüber betont Schlegel die größere Macht und höhere Bedeutung anderer Lebenswerte, vor allem der Religion[3]). Zwar räumt er ein, daß die schönen Künste, „wohl angewandt, zur wirklichen Besserung des Herzens immer mehr beytragen werden, als die philosophischen Erkenntnisse“[4]), aber er bestreitet selbst einem Bündnisse von Kunst und Wissenschaft die Fähigkeit, „gründliche und vollständige Tugenden“ wachzurufen. Gewiß zeigt der geschichtliche Verlauf, daß Roheit und Unmenschlichkeit durch das Wachstum der Künste verbannt worden, aber ebenso zeigt sich, daß zugleich mit dieser Blüte sich die Keime kulturellen Verfalls entwickeln, indem Üppigkeit und Verweichlichung „die Sitten, welche auf die eine Art ausgebildet waren, auf eine andere Art verderben“[5]).

Wird so die fundamentale Wirkung des Geschmacks auf Kultur und Sittlichkeit geleugnet, so wird doch an-

1) Saintsbury, *History of criticism* II, 544.
2) Krähe, C. F. Cramer S. 57.
3) B 255.
4) B 260.
5) B 258 f.

erkannt, daß er „seiner Natur und Bestimmung nach“ diesen Gütern förderlich ist. Kann er die Tugend nicht erzeugen, so begünstigt er doch ihre Entwicklung und macht sie „liebenswürdiger“ [1]). Gleich der Vernunft ist der Geschmack ein „Erbteil der Natur“, das nicht erworben werden kann, das aber, wie eine rundblickende Musterung der Künste und Wissenschaften auf vielen Gebieten wahrnimmt, oft zum Unheil der Menschheit vernachlässigt wird [2]). „Die schönen Künste können des Geschmacks nicht entbehren; ohne ihn verlieren sie ihre ganze Würde. Eine wahre Gelehrsamkeit gewinnt durch ihn allezeit; und wird ohne ihn oft ganz unbrauchbar. Den guten Sitten und der Tugend ist eine weise Bildung desselben zuträglich, da hingegen die Verabsäumung dieser Bildung ihnen sehr nachtheilig werden kann“ [3]).

Nach diesem Resultat ist eine frühzeitige Pflege des Geschmacks von hoher Bedeutung. Der Geschmack ist eine Empfindung [4]), die „mit dem Leben zugleich anfängt, wirksam zu seyn“ [5]); wird sie nicht bei Zeiten vernünftig gelenkt, so lassen sich die daraus folgenden Nachteile später schwer beseitigen, zumal der Mensch von der Empfindung beherrscht wird, bevor die Vernunft erwacht, und diese sich nur mit Hilfe der Empfindung entwickeln kann [6]).

Batteux' Vorschlag, das Kind nur mit Angenehmem zu umgeben und ihm die Gegenwart des Traurigen gänzlich zu ersparen, ist untauglich, ja gefährlich [7]), und nicht weniger den Künsten als der Tugend nachteilig [8]). Um die richtigen Mittel zu finden, dürfen wir nicht „aus dem

---

1) B 261.
2) B 263.
3) B 272.
4) Vgl. unten S. 241 ff.
5) B 273.
6) B 275.
7) B 276.
8) B 277 f.

Kopfe philosophieren, ohne die Erfahrung dabey zu Rathe zu ziehen", auch nicht nach einem einzigen Prinzip suchen, sondern „uns nur nicht verdrießen lassen, mit unsern Augen der Kindheit von den ersten Thätigkeiten an, durch welche die Seele wirksam ist, durch ihre Spiele bis in den Anfang ihres Studierens zu folgen" [1]). Daraus folgt als erstes, „daß man Kinder auf die Schönheit der Natur aufmerksam macht" [2]). Nicht durch das Medium der antiken Schriftsteller [3]), sondern im unmittelbaren Anblick der Natur soll das Auge erzogen werden. Zweitens gilt es, Spielzeug und Kleidung einfach und geschmackvoll herzustellen [4]). Dieser Pflege des Äußern soll die Erziehung des persönlichen Gebarens entsprechen, in Stimme und Gebärde der natürliche Ausdruck nicht verfälscht [5]) und das Gefühl für „das Anständige der Tugend und das Unanständige des Lasters" geschärft werden [6]). Die Wissenschaft soll sich in einer dem jugendlichen Sinn zusagenden Form zeigen, konkrete historische Beispiele, Fabeln aus der Sphäre der Kinder den Anfang machen [7]). Der Sprachunterricht soll Auge wie Gedächtnis gleich beschäftigen, die klassischen Schriftsteller „Lehrer des guten Geschmacks, nicht bloße Sprachmeister" sein [8]). Auch die modernen Autoren fehlen im Lehrplan nicht, und gegen minderwertige Jugendlitteratur wird entschiedener Einspruch erhoben.

Neben der Abhandlung vom **Reime**, über die oben das Nötigste gesagt worden, ist in der dritten Auflage noch eine neue „**Vom Genie in den schönen Künsten**" hinzugekommen, die uns am Schlusse dieser Arbeit noch beschäftigen wird.

---

1) B 292.
2) Ebenda.
3) B 294 f.
4) B 297 f.
5) B 299.
6) B 300 f.
7) 301 f.
8) 306 f.

Alle diese Aufsätze verdanken ihre Entstehung Verschiedenheiten der Anschauung und Meinung in Bezug auf Gegenstände, die zwar in allen gleichzeitigen Systemen ihre Bedeutung haben, aber doch nicht in ursprünglichem, wurzelhaftem Zusammenhang mit den Prinzipien stehen, die jenen Systemen ihre Eigenart verliehen. Wenn wir nun zu dem Widerstreit der entscheidenden Prinzipien übergehen, kann das bloße Referat als Mittel, den Tatbestand zu erfassen, nicht mehr genügen. Um Schlegels Leistung nach Vorsatz und Ausführung richtig zu schätzen, müssen wir die Probleme, die sich ihm eröffneten, geschichtlich zu entwickeln suchen. Der Stand, den diese Probleme um 1750 erreicht, muß dann als Ausgangspunkt für die Darstellung von Schlegels eignen Ansichten dienen. Da beansprucht die Lehre von der Nachahmung das vornehmste Interesse.

1.

In dem „halbwahren Evangelium der Nachahmung der Natur“ haben viele Generationen eine Formel zu besitzen geglaubt, die ihnen den Vorgang des künstlerischen Schaffens in seinem wesentlichen Zuge begreiflich zu machen und ausreichende Maßstäbe für die aesthetische Beurteilung darzubieten geeignet schien. Naturwahrheit, die als das notwendige Ergebnis der Nachahmung angesehen wurde, ist einer jener Begriffe, deren unübersehbarer Inhalt ganz verschiedenen, selbst entgegengesetzten Erklärungsbedürfnissen und Interessen zu dienen vermag, die zu allen Zeiten ihre Macht auf das menschliche Gemüt bewähren, da jeder Mensch zu ihnen greift, um seine Vorstellungen von den höchsten Gütern auszudrücken. Der Begriff der Naturwahrheit faßt Ideale der Erkenntnis wie der Lebensführung in sich. Wenn künstlerische Erlebnisse sich zu Erschütterungen steigern, sodaß der Begriff des Schönen sich als unzulänglich für die Bewertung erweist, gewährt der Wahrheitsbegriff die Möglichkeit, das Wesen des Kunstwerks, das einen solchen Zustand hervorruft, wenigstens anzudeuten, wie andererseits der Verkehr mit Kunstwerken, die einen durchaus temperierten Eindruck verursachen, wenn sie als naturwahr erkannt sind, ein Gefühl des Einverständnisses mit dem mächtigen, unfehlbaren Willen der Natur, die sichere Überzeugung, in einer gesunden Atmosphäre zu weilen, eingibt.

In der getreuen Schilderung der Natur, wie sie sich aller Augen darbietet, sah man das sichere Mittel, diese

Wirkung zu erreichen, und dies scheint das Verhalten der Künstler selbst zu bestätigen, die ein unbeirrbarer Trieb zur sichtbaren Natur hinleitet, um ihr Formempfinden immer neu zu bilden und zu erfrischen. Bekennt doch Goethe: „Solche Dinge waren es vorzüglich, die mich an sich zogen, wo die Vergleichung mit der bekannten Natur den Wert der Kunst notwendig erhöhen mußte“ [1]), und an einer anderen Stelle: „Was ich nicht als Natur ansehen, an die Stelle der Natur setzen, mit einem bekannten Gegenstande vergleichen konnte, war auf mich nicht wirksam“ [2]). Aber Goethe hat auch die zur Nachbildung sich drängenden Künstler gewarnt: „Wie groß, ja wie ungeheuerlich diese Anforderung sei, wird nicht immer bedacht, und der wahre Künstler selbst erfährt es nur bei fortschreitender Bildung. Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst ohne äußere Hülfsmittel zu überschreiten nicht vermag“ [3]).

Als Apostel jenes Evangeliums, „das allen so willkommen ist, die bloß ihren Sinnen vertrauen und dessen, was dahinter liegt, sich nicht bewußt sind“ [4]), ist Charles Batteux von Goethe bezeichnet worden. Goethe hielt sich dabei an den allgemeinen Ruf, in dem Batteux damals stand; schwerlich hat er aus eigener Lektüre diese Vorstellung von Batteux' Lehre gewonnen.

Die modernen wissenschaftlichen Darstellungen haben hervorgehoben, daß Batteux nicht eine „einfache Nachahmung“ gefordert hat. Heinrich von Stein sieht in dem Werke Batteux' den Versuch, Boileaus Grundansicht, in welcher die Natur „Gegenbild des rationalen Den-

---

1) Dichtung und Wahrheit Buch VIII, Weimarer Ausgabe 27, 171.

2) Ebenda S. 174.

3) Einleitung in die Propyläen; Bd. 47, 11.

4) Anmerkungen zu Rameaus Neffen; Bd. 45, 164. Vgl. Hegels Vorwurf, daß in dieser Theorie „das Natürliche nur in seiner Äußerlichkeit, nicht als Geist bedeutende, charakteristische, sinnvolle Naturform genommen wird“, Encyklopädie III, 3 § 558.

kens“ sei, „nach der objektiven Seite hin weiter auszuführen“ [1]). Bei genauerer Betrachtung zeige es sich, daß Batteux „nicht eine Nachahmung der Natur, wo die Natur Lehrerin und der Künstler Schüler bleibt, sondern eine wählerische Auffassung und Wiedergabe des Natürlichen“, die man später Idealisierung genannt habe, fordere [2]). Er sieht in Batteux einen Vertreter der „Richtung auf das Natürliche“, der allerdings, verworren in seinen Begriffen und wenig folgerichtig in seinem Gedankengange, sich nicht an die große Natur, wie sie die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts die von Stein als Naturalisten bezeichneten Rembrandt und Ruysdael, dargestellt haben, sondern an die dem Rokoko als Natur erscheinende Hirten- und Schäferlandschaft der Franzosen gehalten habe [3]). Diesen mangelhaften Naturbegriff sieht Stein als Ursache der unentschiedenen Betonung der künstlerischen Wahrheit an, was ihn nicht hindert, auch den strengen Geschmack Poussins als Ursprung dieses Prinzips zu betrachten [4]). Manfred Schenker [5]) hat zwar gegen Steins Behauptung, das Rokoko sei Batteux' Kunstideal, Einspruch erhoben, hält aber im Ganzen an der von Stein begründeten Auffassung fest. Er erklärt Batteux' Prinzip als Idealisierung, als „beschränkte Nachahmung der Natur“ [6]), die „in äußeren Korrekturen der sonst getreu nachgeahmten Natur“ [7]) bestehe; den Unterschied von Boileaus Theorie sieht er darin, daß dieser die Regeln aus dem Vernunftprinzip, Batteux sie aus dem Geschmack ableite [8]).

---

1) Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886, S. 122.

2) S. 123.

3) S. 124.

4) S. 122.

5) Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte hg. von Oscar F. Walzel. Neue Folge. 2. Hft. Leipzig 1909.

6) S. 27.

7) S. 39.

8) S. 27.

Hiernach wird Batteux als Glied einer Entwicklung betrachtet, die in der holländischen Genremalerei, im englischen Roman, in der Landschaftsmalerei auf immer stärkere Betonung der Naturwahrheit hindrängt [1]), und die sich in der Ästhetik durch die Verbreitung der Ansicht ausdrückt, die Kunst sei Nachahmung der Natur [2]).

Selbst wenn die Aufstellung dieser Verläufe einer Prüfung standhielte und nachgewiesen würde, daß kein anderer Strang der Entwicklung den ersten stört, selbst wenn ferner der Einfluß einer Tradition, die den allgemein mitteilbaren Begriffen, den Werkzeugen der ästhetischen Untersuchung, anhaftet und dem Denker eine Gesinnung und einen Geist mitzuteilen vermag, der aus den treibenden Kräften der Zeit nicht erklärt werden kann, selbst wenn alle derartigen, das reinliche Schema verwirrenden Einwirkungen auszuschließen wären, auch dann bliebe noch die Frage offen, ob die Absicht des Verfassers, die er mit dem einzelnen Werke verfolgte, auch durch eine solche Einordnung getroffen werde. Um die Gesamtüberzeugung und die besonderen Absichten der theoretischen Untersuchungen, die sich keineswegs immer decken, in ihrem Zusammenhang zu erkennen, muß eine historische Betrachtung die Bedeutung und Funktion der Begriffe, mit denen der Verfasser arbeitet, zuerst ins Auge fassen. Erst dann kann der Versuch unternommen werden, die Verwurzelung in einer allgemeinen Zeitgesinnung bloßzulegen. Wir verzichten hier darauf, die zweite Aufgabe in Angriff zu nehmen.

In einem Zusammenhange, der dieser gegenwärtigen Erörterung näher steht, hat William Guild Howard Batteux' Theorie geprüft [3]); er kam dabei zu dem Resultat: „*He had read Aristotle. He at least approxi-*

---

1) Stein 116 ff.

2) Stein 121, Schenker S. 4 f.

3) *Burke among the Forerunners of Lessing. Publications of the Modern Language Association of America.* Bd. 22. p. 625 ff.

mated to a conception of the meaning of the term imitation as used by Aristotle, and he used it with fair consistency himself" [1]).

Ob diese Beurteilung zutrifft, sollen die folgenden Untersuchungen zeigen.

„*On dit communément que la Poésie n'est qu'une imitation de la nature; mais cette définition vague n'éclaircit rien; et il faut sçavoir précisément quel sens on y attache au mot de nature et à celui d'imitation*" [2]). Diese, ein Menschenalter vor dem Erscheinen von Batteux' Buch an die Theoretiker gerichtete Mahnung haben sich die Historiker dieser Theorien erst recht zu Nutze zu machen. Es ist ein Fehler in Schenkers Untersuchungen, daß der Verfasser die Batteuxsche Formel „*imitation de la belle Nature*" in Einem behandelt, ohne sich die Frage vorzulegen, in welchem Verhältnisse die einzelnen Bestandteile der Formel zu einander stehen und inwiefern sich überhaupt der Begriff der Nachahmung mit dem einer schönen Natur vertragen kann. Wir fragen also zunächst: welche Rolle spielt der Begriff der Nachahmung in Batteux' Schrift?

Batteux schränkt ausdrücklich seinen Gebrauch des Wortes *imitation* ein [3]). Er will darunter die künstlich hergestellte Nachbildung eines Naturobjektes verstehen, ein Falsifikat der Natur, das nur im Aussehen, nicht im Wesen der Natur gleicht: „*une copie artificielle de la Nature qui consiste précisément à la représenter, à la contrefaire*, ὑποκρίνειν" [4]).

Nur in solchen Nachbildungen, denen keine Wirklichkeit zukommt, läßt Batteux die Kunstwerke bestehen [5]; ihren wesentlichen Charakter im Gegensatz zu den Na-

1) S. 630.

2) Houdart de la Motte, *Réflexions sur la critique*, Oeuvres 1754 III, p. 188.

3) *Les beaux arts réduits à un même Principe.* 1746. p. 20.

4) S. 21.

5) S. 22.

turprodukten sieht er darin, daß „*tout y est imaginé, feint, copié, artificiel*“ [1]). Der Gegensatz zur Nachahmung ist für Batteux nicht die Freiheit der schöpferischen Phantasie, sondern die Realität der Natur, die Echtheit gegenüber der Fälschung. Die Malerei spiegelt trügerisch sichtbare Gegenstände vor, ihre Erzeugnisse sind Sinnentrug [2]); die Poesie lebt nicht vom wirklich Geschehenen, sondern vom Ersonnenen, Erfundenen; „*Chez elle le Loup porte les traits de l'homme puissant et injuste; l'Agneau ceux de l'innocence opprimée. L'Eglogue nous offre des Bergers poétiques qui ne sont que des ressemblances, des images. La Comédie fait le portrait d'un Harpagon idéal qui n'a que par emprunt les traits d'une avarice réelle*“ [3]).

Wer mit allen diesen Beispielen zeigen will, daß der Künstler die Natur nachahmt, der kann mit dem Worte Nachahmung nicht den Begriff des treuen Anschlusses an die Natur verbinden. Es handelt sich hier für Batteux nicht darum, Vorschriften für die Darstellung, Normen für die Gebilde der Kunst aufzustellen, seine Absicht ist vielmehr, die Schöpfungen der Kunst im Hinblick auf ihre reale Existenz in ihrem Gegensatz zur Natur zu begreifen.

Diese Anschauungsweise, die in Platos System ihren höchsten Ausdruck gefunden hat, die sich aber auch bei ganz naiven Weltbetrachtungen einstellt, ist durch das ganze Mittelalter [4]) bis in die Tage, welche die verschiedenen Spielarten der Illusionstheorie haben aufsprießen sehn, lebendig geblieben. Während für die moderne Kunstbetrachtung die Materie ihre Gegenständlichkeit verlieren muß und Prüfungen der Kunstwerke auf ihre materielle Beschaffenheit nur außerhalb der Ästhetik stattfinden, konnten Perioden, die der Kunst keine Auto-

---

1) Ebenda vgl. 237.

2) S. 14, 249.

3) S. 15.

4) Spingarn, *Literary Criticism in the Renaissance*, New-York 1908 p. 4—7.

nomie gewährten, wozu ja die Abwehr utilitarischer Bestrebungen allein nicht hinreicht, diesen Gesichtspunkt nicht ausschalten.

In Scaligers Poetik, dem Grundbuche der klassizistischen Kunsttheorie, sind die radikalen Konsequenzen dieses aus seinem ursprünglichen Rahmen herausgelösten Platonismus gezogen. Die Werke der Kunst werden hier als Teile des wirklich bestehenden Weltsystems angesehen, in welchem sie neben den Dingen der sichtbaren Natur nicht einmal eine besondere Klasse bilden: „*Omne quod est, Rei appellatione demonstratur, at harum rerum quaedam primariae sunt, quaedam illarum sunt imagines. Primariae bos homo quercus: harum imagines picturae aut alius modi expressiones*“ [1]). Diese *imagines* teilt Scaliger dann nach der Art ihrer *causa efficiens* [2]) in drei Klassen ein, wobei die erste Teilung gekreuzt wird: „*Subtilius atque acrius intuenti, harum imaginum aliae sunt ab arte tota: alias totas sibi Natura vindicat. Nonnullae mistae sunt, in quibus ars addidit aliquid Naturae* [3]).

Hat Scaliger hier unvermerkt zugegeben, daß auch die *imagines* oder, was für ihn dasselbe ist, die *imitationes* entweder völlig, wie die *res primariae*, Naturgegenstände sein, oder doch wenigstens ein der Natur angehöriges Substrat haben können, so wird die Ursache dieses Widersinns klar, wenn wir bemerken, daß Scaliger Natur und Materie durcheinandermengt und dadurch zu wunderlichen Folgerungen gelangt: „*Quae imitationes sunt immateriales, eae solae constant arte: veluti saltationes quoniam solo corporis habitu motuque conficiuntur, his nullam suppeditat Natura materiam: simia tota est in Naturae censu, hominis enim efficta forma est. Mistae vero sunt: quarum materias a Natura mutuatas, imposita facie quapiam, suas facit ars*“ [4]).

---

1) Scaliger Poetik (1561) VII, 2, p. 346.

2) Vgl. Poetik III, 4, S. 85.

3) VII, 2, S. 346.

4) Ebenda.

Hiernach müßte die Poesie in die erste, die Baukunst in die zweite [1]), die Plastik und Malerei in die dritte Klasse der Abbilder fallen.

Neben der Durchführung der stofflichen Betrachtungsweise, die in solcher Reinheit natürlich im 17. und 18. Jahrhundert nicht wiederkehrt, ist das entscheidende Merkmal dieser Anschauung, daß mit einem fertigen Bestande bereits geprägter Formen gerechnet wird, deren geistiger Ursprung außerhalb der Betrachtung bleibt; die Art, wie später der Wahrscheinlichkeitsbegriff in den Mittelpunkt des kunsttheoretischen Interesses gestellt wird, zeigt, daß der Ansatzpunkt zur Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Natur im Grunde der gleiche geblieben ist [2]).

Die materielle Betrachtungsweise, die wir bei Scaliger und Batteux festgestellt haben, besitzt eine reiche Tradition, aus der zwei Beispiele herausgehoben werden sollen; das erste steht unter dem Einfluß von Scaligers Zeitgenossen, dem für die Geschichte der Elisabethinischen Kritik wichtigen Minturno, das andere stammt von einem Manne, der den ungeheuren Schatz der antiken und frühmittelalterlichen Einsichten über das Wesen und die Praxis der Künste in einem Buche zusammengefaßt hat, das den Beifall eines Rubens und van Dyck erhalten hat und dem viele ihre Kenntnis der antiken Kunsttheorie danken [3]).

Für Philip Sidney sind die Naturobjekte „*essentiall*",

---

1) *Quin etiam domus imago quaepiam videtur antri.* VII, 2 S. 346.

2) Vgl. hierzu Spranger, Wilhelm v. Humboldt und die Humanitätsidee. Berlin 1909 S. 125 f., über die Abwendung Humboldts von den Wolffischen Ansichten von Möglichkeit und Wirklichkeit. Ganz im Geiste Scaligers ist die Zusammenfassung der realen Objekte und der Fictionen (*heterocosmica*), die Baumgarten zum Aufbau seines Systems der ästhetischen Gegenstände unternimmt.

3) Ich nenne vor allem Du Bos; Breitinger zitiert es, aber wie die Übernahme eines Druckfehlers beweist, kennt er es nur aus Du Bos.



die Werke der Kunst bestehen nur „*in imitation or fiction*“; „*for any understanding Knoweth the skil of the artificer standeth in that Idea or fore — conceite of the work and not in the work it selfe*“ [1]). Franciscus Junius bestimmt das Wesen der Malerei nach einem Gesichtspunkte, der mit dem von Batteux eingenommenen identisch ist; „*Non est profecto in pictis tabulis substantia et corpus, sed simulachrum et nuda similitudo sine re, mendacium splendidum, et inanis verorum imitatio integumentis colorum involuta*“ [2]).

Eine verwegene, von Suetonius Tranquillus herstammende [3]) Etymologie des Wortes *ποιεῖν*, auf die Franciscus Junius an einer anderen Stelle zurückgreift, um den Scheincharakter der Kunst darzutun, kennzeichnet den Standpunkt besonders gut. „*Atque hinc est quod quidam Graecum ποιεῖν derivatum putant ex ποιὸν quale: quoniam Natura οὐσίαν sive substantiam suppeditat; Ars vero, quae nihil aliud quam quaedam Naturae imitatrix, non nisi ποιοτῆτας, sive qualitates atque accidentia materiae in tabula describat*“ [4]).

In gleicher Weise dient auch Batteux der Begriff der Nachahmung dazu, die Eigenschaft der Kunst zu bezeichnen, daß sie wohl die äußere Form der Naturobjekte, nicht aber das bei diesen in der Wirklichkeit angetroffene materielle Substrat darbietet. Eine solche

1) *An Apology of Poetry 1583 Elisabethan Critical Essays*, ed. Gregory Smith. Oxford 1904 I, 157.

2) *De pictura veterum* 1637, Lib. I, cap. 4, § 3. Gegenüber dem abschätzigen Urteil W. G. Howards, *Publications of the Modern Language Association of America* 24, 60 müssen wir der Anerkennung Justis (Winckelmann III, 70) durchaus beipflichten: „Man spürt in diesem Werke eine Zeit und Umgebung, wo die Malerei des höchsten Glanzes sich erfreute“. Wohl ist es ein Mosaik aus fremden Werken, aber die Fragstellungen sind selbständig und zeugen von hohem Sachverständnis.

3) Vgl. G. J. Vossius, *De artis poeticae natura et constitutione* Amst. 1647, cap. 1, S. 3 f.

4) *De pictura veterum* II, 3 § 3.

Kennzeichnung, die auf den Wert der geistigen Bearbeitung weder nach der Seite der Beobachtung noch der Phantasie eingeht, kann nicht anders als negativ ausfallen. Gerade in dem, worin das eigentliche Wesen der Kunst besteht, sind die Kunstwerke nur imaginäre Dinge[1]), nur Schein[2]), der nicht Wirklichkeit ist, sondern diese vortäuscht.

In welchem Sinne kann nun die Poesie als eine solche Vortäuschung von etwas Wirklichem angesehen werden, welcher Bezirk der wirklichen Natur bietet sich dem menschlichen Geist unter solchen Bedingungen dar, daß überhaupt von Schein oder Nachbild die Rede sein kann?

Die allgemeine Anschauung, die im sprachlichen Ausdruck überhaupt schon eine Nachahmung der Wirklichkeit, in den Worten Abbilder der Gedanken sieht[3]), und welche ihrerseits wieder in der Vorstellung von dem nachbildenden Charakter aller Erkenntnis ihren Grund hat, kann nicht zur Erklärung herangezogen werden, da nach ihr auch die Wissenschaft eine Nachahmung der Natur genannt werden muß. Der Einwand, den G. F. Meier auf Grund dieser Anschauung gegen Batteux erhoben hat[4]), trifft diesen gar nicht.

Die Frage, wann es der Poesie gelingt, im strengen Sinne ein Abbild der Wirklichkeit zu geben, gehört in

---

1) *Les beaux arts* S. 16.

2) „ „ „ S. 14.

3) *Les pensées — — sont les images des choses, comme les paroles sont les images des pensées; et penser, à parler en général, c'est former en soi la peinture d'un object spirituel ou sensible.* Bouhours, *La manière de bien penser* S. 7 (Amstel. 1709). Breitinger nennt Begriffe und Vorstellungen „Gemälde der Dinge", Kritische Dichtkunst S. 30. Nach Houdart de la Motte, ahmt auch die Beredsamkeit die Natur nach, Oeuvres 1754 III, 191. Nachahmung der Natur in der Grammatik: Court de Grebelin, *Monde primitif* 1774, vgl. Jellinek, Indogerm. Forsch. 19, 308 f.

4) „Alle unsere Erkenntnis muß eine Abbildung und also eine Nachahmung der Natur seyn, weil sie sonst keine logische Wahrheit haben kann". G. F. Meier, Ueber den ersten Grundsatz (1757) S. 36.



den Bereich der Betrachtungen, welche die Leistungsfähigkeit der Künste vergleichen und die Darstellbarkeit der Gegenstände für die einzelnen Künste feststellen. Nur steht Batteux auf dem entgegengesetzten Ausgangspunkt, da er hier nicht die Übereinstimmung des Eindruckes betonen, sondern die Verschiedenheit des Wesens von Natur und Kunst aufdecken will.

Die Ausdrücke *contrefaison*, *copie*, *imitation artificielle*, die Batteux gebraucht, deuten darauf hin, daß die Künste, die sichtbare Gegenstände darstellen, die Anregung zu derartigen Gedanken gegeben haben. Wird auch die Dichtung in diesem Sinne als Nachfälschung der Wirklichkeit angesehen, dann erleidet das Verhältnis von Kunst und Natur eine Verschiebung. Das Mittel, durch welches die Poesie ihre Schöpfungen offenbart, ist die Sprache, die zugleich ein Ausdrucksmittel des wirklichen Lebens ist. An die Stelle der materiellen Substanz, welche bildende Künste und Wirklichkeit von einander schied, tritt der Begriff der Wahrheit als Kennzeichen für die Äußerungen des wirklichen Lebens im Gegensatz zu den Erzeugnissen der Dichtung, die eine Prüfung auf ihre Wahrheit nicht aushalten können. Der Teil der Wirklichkeit, der so der Poesie sich faßbar darbietet, sind entweder die unmittelbaren Äußerungen der Rede[1]) und des Gesprächs oder die in der Form der Sprache vollzogene Bearbeitung des ganzen Zusammenhangs von Leben und Welt durch die Wissenschaft.

Hierdurch sollte nicht der Gedankengang Batteux' wiedergegeben werden, denn er hat es versäumt, seine Vorstellung dessen, was er Natur nennt, näher zu bestimmen; es wurde versucht, den aus den Stellen, wo

1) „Das einzige wahrhaft natürliche Geschäft des Dichters ist, Worte mit einander redender Leute vorzutäuschen, und nur diese stellt er für den Gehörsinn gerade so vor, wie natürliche; denn sie werden an sich selbst naturgemäß von der menschlichen Stimme hervorgebracht". Lionardo da Vinci, Tractat v. d. Malerei, hg. v. Marie Herzfeld. S. 15.

Batteux ihn schweigend voraussetzt, erschlossenen Naturbegriff aus dem gegebenen Standpunkt abzuleiten.

Der Wahrheitsbegriff, der die Wissenschaft hier von der Dichtung scheidet, ist der rein empirische des tatsächlichen Geschehens. Eine Vergleichung des geistigen Gehaltes von Geschichte und Dichtung, wie sie Aristoteles anstellt, um zu dem Begriff einer poetischen Wahrheit zu gelangen, kann natürlich nicht erfolgen, wenn die historische Wahrheit zum absoluten Kriterium erhoben wird [1]. Daher legt Batteux bei seiner Behandlung dieses aristotelischen Vergleiches ein viel stärkeres Gewicht auf die bloße Abweichung von der historischen Wahrheit, als auf die Forderung der Wahrscheinlichkeit, die er als Erfindung, „*imagination à son gré*", „*peinture de tête*" [2]) umschreibt. Gegenüber der Wahrheitstreue der Wissenschaft verschwimmen ihm alle Geburten der Einbildungskraft in dem Nebel der Fiktion; weder nach oben noch nach unten wird eine Grenze der poetischen Bewertung statuiert. Batteux schränkt die Wirksamkeit der Fiktion als eines geistigen Gestaltungsprinzips auf die Vortäuschung von wirklichen Gegenständen ein: „*Nous ne pouvons sortir de nous mêmes ni caractériser les choses d'imagination que par les traits que nous avons vus dans la réalité*" [3]). Erfinden bedeutet ihm nicht etwas Neues schaffen, sondern nur das schon Bestehende erkennen [4]). Auch das mächtigste Genie kann infolge der Eingeschränktheit der menschlichen Erkenntnis nur entdecken, was schon vorher vorhanden war: „*Ils ne sont créateurs que pour avoir observé*" [5]), alle menschlichen Erzeugnisse tragen den Stempel eines

---

1) Eine Verbindung beider Standpunkte bietet Bacon, *Advancement of Learning B. II. Critical Essays of the Seventeenth Century* ed. Spingarn I, 6 f.

2) *Les beaux arts* 23.

3) „ „ „ 213.

4) S. 11.

5) S. 11.

Vorbildes[1]). Indem die Fähigkeit des eigentlichen Schaffens und Erfindens allein Gott vorbehalten wird[2]), sinkt die menschliche Erfindungskraft zu einer Bedeutungslosigkeit herab, die ihr nur noch den negativen Sinn des Abweichens von der Wahrheit und Wirklichkeit als Kennzeichen übrig läßt. Auf Grund dieser Überzeugung hebt Batteux den Einwand auf, der gegen die Nachahmungstheorie die Erfindung als wichtigstes poetisches Moment ins Feld führt, indem er auch von dieser Seite aus *fiction*, *imitation*, *contrefaison*, *représentation* für ein und dieselbe Sache erklärt[3]). Im vierten *Mémoire sur la poétique d'Aristote*, das er 25 Jahre nach dem Erscheinen der „*beaux arts*" der Pariser Akademie vorlegte, ordnet er als gleichbedeutent *ποιέω*, *facio*, *fingo* zusammen, die er durch *je fais*, *je feins*, *j'invente* übersetzt[4]). Er stellt fest, daß die Begriffe *fable* und *fiction* sich nicht decken: „*Car toute fable en Poësie n'est pas fiction*; *toute fiction n'est pas fable. La fable d'un Poême peut être vraie, étant tirée de l'histoire; une fiction ne peut pas l'être sans cesser d'être fiction. La fable d'un Poême, en général, est la composition artificielle d'une action vraie ou feinte dans sa totalité, ou dans quelques-unes de ses parties, pour produire dans l'âme du spectateur ou du lecteur l'effet à l'espéce du Poême*" [5]).

Wenn nun das Wesen der Poesie in der Fiction besteht, wie verhält es sich dann mit dem Vortrag von wahren Tatsachen? Batteux sieht in der Wahrheit der durch die poetische Darstellung übermittelten Geschehnisse nur einen zufälligen Vorteil[6]), der dem Dichter die Mühe, den Stoff zu erfinden, erspart, aber die Erfindung überhaupt durchaus nicht überflüssig macht. „*Alors l'imitation Poétique se réduit aux pensées, aux expressions, à*

1) S. 10.
2) S. 238.
3) S. 135.
4) *Mémoires de l'Acad. d. Inscriptions* 39, S. 103.
5) Ebenda 110.
6) *Les beaux arts* S. 244.

l'harmonie, qui doivent être conformes au fonds des choses" [1]). Ob der Lyriker den Affekt, den er ausdrückt, wirklich empfindet, oder nur fingiert, bleibt völlig gleichgiltig. *„C'est une circonstance accidentelle qui n'est point du dessein de l'Art: c'est une peinture qui se trouve sur une peau vivante et qui ne devroit être que sur la toile. L'Art n'est fait que pour tromper"* [2]).

An dieser Stelle ist Batteux durch die Macht der Tatsachen genötigt worden, seinen ursprünglichen Standpunkt zu verlassen und gegen seine eigenen Behauptungen zu streiten. Er war davon ausgegangen, daß die tatsächliche Unwahrheit den Charakter der Dichtung begründe. Nunmehr muß er zugeben, daß auch wahre Ereignisse Stoff der Poesie sein können, und er weiß sich aus dieser Verlegenheit nicht anders zu helfen, als daß er diesen Umstand, der seine ganze Theorie bedroht, zu einer geringfügigen Nebensache herabdrückt, ohne sich bewußt zu werden, daß er damit nicht nur seine Position aufgibt, sondern daß er auch das Prinzip seiner Beweisführung wechselt. Folgerichtig hätte er diese *„peinture sur une peau vivante"* nicht für Kunst, sondern für Wirklichkeit erklären müssen.

Von einer solchen Konsequenz hielt ihn nicht allein die Scheu zurück, die wahr empfundene Lyrik aus dem Bereiche seiner Kunst gänzlich auszuschließen; die Ursache dieses Frontwechsels liegt darin, daß bei Batteux noch eine andere Art der Kunstbetrachtung nebenhergeht, die größtenteils von der bisher entwickelten verdrängt wird, aber doch, wie wir später noch sehen werden, zuweilen sich geltend macht.

Wenn für Batteux die Fiktion überhaupt möglich sein, wenn die dichterische Erfindung nicht als unvorstellbar und unsinnig abgelehnt werden soll, so muß sie

1) Ebenda S. 244 f.

2) Ebenda S. 260. (Das Gleichnis ist eigentlich für die seelische Beteiligung des Musikers gebraucht, geht aber mit der Behandlung der Lyrik durchaus parallel.)



den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit unterworfen sein. Aus dieser einschränkenden Bedingung macht Batteux, weder zuerst noch allein, ein positives Merkmal. Die Poesie behandelt das Wahrscheinliche, während die Wissenschaft das Wahre behandelt [1]). Insofern das Wahre auch wahrscheinlich ist, kann es ein Gegenstand der Dichtung werden. Wir haben es hier mit einer von der bisherigen grundverschiedenen Betrachtungsweise zu tun, die ein deutscher Zeitgenosse Batteux' richtig gespürt, aber einseitig hervorgehoben hat, wenn er sagt, Batteux' Begriff der Erdichtung faßt „schlechterdings nichts als das historisch hypothetische Wahrscheinliche“ [2]) in sich. Dieser Inhalt ist nicht an allen Stellen vorauszusetzen. Am eben erwähnten Orte erhebt Batteux gewisse inhaltliche Forderungen, die durch den Begriff der Wahrscheinlichkeit ausgedrückt werden, im allgemeinen genügt ihm das bloße Vorhandensein der Fiktion, wodurch wie schon La Motte bemerkt, gar nichts über den Grad der künstlerischen Gestaltung ausgesagt wird. *„Qu'ils apprennent cependant qu'il y a une fiction de détail, et renaissante à chaque instant, plus précieuse que ces fictions générales dont la plupart des Poètes se contentent“* [3]).

Eine völlige Abkehr von dieser Betrachtungsweise bedeutet es, wenn Du Bos die Natur mit ihrer Nachahmung nicht mehr im Hinblick auf ihre stoffliche Existenz oder historische Wahrheit, sondern auf das Maß der seelischen Wirkung, die sie beide ausüben, vergleicht [4]). Indem er alles Gewicht auf den Eindruck im genießenden Subjekt legt, gewinnt er einen Standpunkt, von dem aus in der Tat erst fruchtbare ästhetische Untersuchungen möglich werden. Mit noch größerer Entschiedenheit betont Home, der wie Du Bos die Ergriffenheit des Be-

---

1) Vgl. S. 14, 48 f.

2) Dusch, Briefe zur Bildung des Geschmacks, 1765 II, S. 13.

3) *Discours sur le Prix* 25. VIII. 1714. Oeuvres 1754 VIII, S. 376.

4) *Réflexions critiques* Bd. I. Sektion 3—4; vgl. Home, *Elements of Criticism* I. Cap. 2. Breitinger, Critische Dichtkunst S. 65, 84.

schauers in den Vordergrund seiner Betrachtungen stellt und Stärkegrad und Dauer der hervorgerufenen Eindrücke vergleicht, „daß wenn ideale Gegenwart beim Lesen das Mittel ist, wodurch unsere Leidenschaften erregt werden, eine Fabel und eine wirkliche Begebenheit in dieser Absicht völlig gleichgiltig sein müssen. Wenn die ideale Gegenwart vollständig ist, so nehmen wir jedes Ding wie vor unsern Augen wahr; und die Seele, welche mit einer interessanten Begebenheit ganz beschäftigt ist, hat keine Zeit zu Überlegungen von irgend einer Art". Die Schilderungen menschlichen Lebens, wie sie Shakespeare im „*King Lear*" und Homer in der Episode von Hektor und Andromache darbieten, „geben uns, wenn wir hinlänglich eingenommen sind, einen nicht weniger deutlichen Eindruck von etwas Wirklichem als die schöne Beschreibung vom Tode des Otho im Tacitus. Wir denken niemals daran, ob die Geschichte wahr oder erdichtet ist. Das Nachdenken kommt erst nachher, wenn wir die Sache nicht mehr vor unseren Augen haben" [1]). Diese Ausführungen haben den Boden bereitet für Lessings Bemerkungen über die Macht des Dichters, den Gründen für die Wirklichkeit des Wunderbaren „in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben" [2]).

---

1) Home I. S. 122 f. der deutschen Übersetzung. „*Se il Dipintore, se lo Scultore, se l'Istrione avrà acconciamente imitato le cose, che egli si propose da rappresentare, potrà dilettarsi, e muovere gli affetti, Nè, per cagionar questo dolce movimento nell' appetito nostro, importa, se le cose rappresentate sieno evidentemente vere, o realmente avvenute, o pur se finte;" Muratori, Della perfetta Poesia* I, 79 (Ven. 1748). Gravina, dessen Ansichten ich nur aus E. Reichs Bericht (Wiener Sitzber. 120) kenne, scheint der Finder dieser Einsicht zu sein. Von ihm stammt auch der Vergleich des ästhetischen Zustandes mit einem „wachen Traum", der sich bei Home (Kap. II, Abschn. 7) wie bei Baumgarten (Braitmaier II, 47) findet.

2) Hamb. Dramaturgie 11. Bd. 9, S. 229.

Inwiefern war nun der Begriff der Nachahmung für Batteux geeignet, den Charakter der Kunstwerke, der hier als *Nuda similitudo sine re* befunden wurde, eindeutig zu bestimmen und auszudrücken?

Diese Frage darf nicht in der Weise beantwortet werden, daß vom Standpunkte des modernen Beurteilers die Berechtigung des Nachahmungsprinzips erörtert wird; vielmehr kommt es darauf an, zu prüfen, wieweit die Auffassung Batteux' durch den überlieferten Begriff umspannt wird.

Aristoteles „hält sich", wie Vahlen bemerkt[1]), „bei dem Begriff der μίμησις, der seiner Theorie zu Grunde liegt und aus seiner Theorie die hellste Beleuchtung empfängt, nicht auf, denn er entnimmt ihn dem allgemeinen hellenischen Bewußtsein, dem jegliche Art künstlerischer Hervorbringung als die Tätigkeit gilt, das innerlich Geschaute äußerlich in einem Abbild zur Darstellung zu bringen". In diesen Sätzen ist vor allem der Hinweis wertvoll, daß der Nachahmungsbegriff in dem theoretischen Denken der Griechen bereits seine Geschichte besaß, als Aristoteles auf ihn seine Theorie begründete. Damit ist aber auch zugleich die Möglichkeit gegeben, daß schon bei Aristoteles sich neben der ursprünglichen Bedeutung andere herausgebildet haben. In der Tat treffen wir sogar schon bei Plato ein Schwanken zwischen einer engeren und einer weiteren Fassung an. Neben der allgemeinen Vorstellung, welche die Bestimmtheit der Form durch ein Vorbild und eine von der dieses Vorbildes verschiedene substantielle Beschaffenheit in sich beschließt, findet sich im dritten Buche des Staates eine engere Bestimmung der Nachahmung, die Finsler als „das Annehmen einer Maske durch den Dichter" definiert[2]).

---

1) Hermeneutische Bemerkungen zu Aristoteles' Poetik. Sitzungsber. der Berliner Akad. 1897 S. 626.

2) Finsler, Platon und die aristotelische Poetik. Leipzig 1900. S. 18. Eduard Müller, Theorie d. Kunst bei den Alten. Breslau 1834. I, S. 92.

Diese engere Bedeutung hat Aristoteles im allgemeinen gemieden, nur an der Stelle der Poetik, wo er dem epischen Dichter vorschreibt, möglichst hinter seinen Gestalten zu verschwinden[1]), steht er im Banne jener engeren Vorstellung[2]). Wenn Finsler behauptet: „Es ist Aristoteles dasselbe begegnet wie dort Platon; die mächtige sinnliche Wirkung des Dramatischen erscheint ihnen, populärer Denkweise entsprechend, einen Augenblick als das einzig wirkliche Mimetische“[3]), so scheint er diesen Wortgebrauch als Folge einer momentanen, individuellen Beobachtung anzusehen. Dem gegenüber meine ich, daß die beiden Denker ein solches Erlebnis, zu dessen Annahme die betreffenden Stellen keineswegs nötigen, auch sicherlich durch eine positive Charakteristik ausgedrückt haben würden; eher wird jene engere Fassung des Mimetischen als die ursprüngliche Bedeutung des Wortes vorauszusetzen sein, die erst später — vielleicht erst infolge der Parallelbetrachtungen von Malerei und Poesie, — durch Übertragung und Gleichsetzung mit der *ἀπεικασία*, dem aus der bildenden Kunst gewonnenen Nachbildungsbegriff, den allgemeinen Sinn des Schaffens nach gegebenen Vorbildern empfangen hat, aber daneben noch weiter fortbestand[4]). Daß diese beiden im Bewußtsein des griechischen Volkes lebendigen Bedeutungen nach dem Bedürfnisse des jeweiligen Gedankenganges[5]) aufgenommen und nicht immer streng geschieden wurden, hat sein Gegenstück darin, daß die Künste einerseits von Aristoteles unter dem Nachahmungsbegriff in der unzweifelhaft weiteren Bedeutung zusammengefaßt und gegen die gewerbliche Tätigkeit abgegrenzt werden, an-

---

1) Poetik 24, 1460 a.

2) Finsler, S. 27.

3) Finsler, S. 28; ähnlich schon Th. Twining bei Buhle, Aristoteles über die Kunst der Poesie. Berlin 1798 S. 231.

4) Auch in den „Gesetzen“ bleibt die begriffliche Unterscheidung bestehen. Vgl. Finsler S. 24.

5) Vgl. Finsler, S. 18.

dererseits auch diesen das gleiche Prinzip als eigentümlich zugesprochen wird [1]). Solche auffälligen Schwankungen bleiben unerklärlich, wenn man nicht allgemeinen Sprachgebrauch und populäre Vorstellungsweise in ihrer vielfältigen Gespaltenheit als Stütze und Verführung hierzu ansieht.

Während die Philosophen die Kunst in dem Sinn eine Nachahmung nennen, daß alle erzeugende Tätigkeit den Ursprung ihres Musters nicht im menschlichen Geiste finden kann, erhebt das populäre ästhetische Bewußtsein, wie zu allen Zeiten, die Ähnlichkeit mit der sichtbaren Natur zum Maßstabe des künstlerischen Wertes. Die Künstleranekdoten, die auf dieser Anschauung beruhen, zeigen gleichfalls verschiedene Grade der Durchbildung des Ähnlichkeitsbegriffs. Der Ausspruch des Lysippos [2]), der den optischen Eindruck und die tatsächliche Formbeschaffenheit auseinanderhält, weist gegenüber den Fabeln von Zeuxis und Parrhasios, Apelles und dem Schuster, denen sich die Epigramme auf Myrons Kuh, „Verirrungen poetisierender Kunstbeschauer", beigesellen, eine grundverschiedene Vorstellung von den künstlerischen Anforderungen auf, wie andererseits die Antwort des Eupomp, *„naturam ipsam imitandam esse, non artificem"* [3]), ein neues Moment, das unmittelbare Anschauen der Natur, betont.

Die Masse dieser aus dem Altertum überlieferten Anekdoten, auf deren beliebteste wir eben hingewiesen haben, bildet den konkreten Vorstellungsschatz, den die Theoretiker, die nach dem Niedergang der Renaissance an dem System des Klassizismus bauen, mit dem Begriffe der Naturwahrheit verbinden. Es ist für diese Periode der Ästhetik charakteristisch, daß ihre Vertreter sich mit einem geringen empirischen Material begnügen und

---

1) Döring, Kunstlehre d. Aristoteles. Jena 1876 S. 88, 148. Butcher, *Aristotles Theory of Poetry* (4). London 1907 S. 113—162.

2) Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I., S. 264.

3) *Plinius, hist. nat.* 34, 8.

selten das Bedürfnis empfinden, dieses zu vergrößern oder auch nur durch neues zu ersetzen. Die *common places* werden von ihnen als unentbehrliches Ornament betrachtet, sie dienen aber auch zu Motiven des theoretischen Denkens; in den Tagen, da es noch keine moderne wissenschaftliche Tradition gab, an der man sich orientieren konnte, vertreten sie den zeitweiligen „Stand der Forschung", von dem jede neue Theorie auszugehen hat.

Der Nachahmungsbegriff, durch den diese Forderungen der Naturtreue ausgedrückt werden, enthält ein Moment, das bei den Philosophen zurücktritt; sein Inhalt ist nicht nur die allgemeine Bezeichnung aller künstlerischen Tätigkeit, sondern er gibt auch die Mittel zur Wertung des einzelnen Kunstwerks her, die aus einem Vergleich mit dem Naturvorbild gewonnen werden. Er schließt einen gewissen Grad der Ähnlichkeitserreichung in sich, die in dem platonisch-aristotelischen Begriff in keiner Hinsicht näher bestimmt wird.

Die Mannigfaltigkeit der Bedeutungsentwicklung, die selbst das logische Genie des Aristoteles nicht zu bändigen vermocht hatte, verstärkt durch das Nebenherbestehen eines aus ganz verschiedenen Instanzen gewonnenen Wertbegriffs der Darstellung und im Zusammenhange mit der allgemeinen Vorstellung von dem abbildenden Charakter aller Erkenntnis, wurde zur Verworrenheit gesteigert, als in den modernen Sprachen nach dem Vorgang des Lateinischen die Unterscheidung von *μίμησις* und *μίμημα*, von Funktion und Erzeugnis, die im Griechischen wirksam war, immer mehr verwischt wurde, und der Terminus auch in anderen Wissenschaften, besonders in der Ethik, reiche Anwendung fand. Wie finden sich die klassizistischen Theoretiker hiermit ab? Läßt sich eine bestimmte Auswahl aus den überlieferten Bedeutungen wahrnehmen, wurden sie willenlos in den Strudel gerissen, oder interpretierten sie eigenmächtig den Begriff aus ihrer selbständig, durch unmittelbare Beobachtung des künstlerischen Lebens gewonnenen Vorstellung heraus?

Betrachten wir das Verhalten dreier Aristoteliker, deren Ansehen weit über ihre Zeit und ihren Wirkungskreis hinaus seine Geltung behielt, so wird uns aufs neue klar, wie wenig es angeht, ein Denkmal der Wissenschaftsgeschichte seinen Quellen *in abstracto*, losgelöst von allen sonstigen Einwirkungen des geistigen Lebens, gegenüber zu stellen. Die Einsicht in die Unmöglichkeit, diese Beziehungen in ihrer Gesamtheit wieder herzustellen, kann uns um so weniger von dem Versuch abhalten, durch Betonung einzelner Züge den Entwurf des Ganzen wenigstens anzudeuten, als wir uns bewußt sind, hiermit doch nur eine Teilfunktion der historischen Erkenntnis auszuüben.

Man hat die Poetik des Julius Cäsar Scaliger mit einem Staatsstreich verglichen [1]), durch den die Autorität des Aristoteles, die in der Philosophie und in den exakten Wissenschaften von Grund auf erschüttert war, in der Ästhetik mit absoluter Machtvollkommenheit aufgerichtet worden sei.

Doch ist es schon in der älteren Gelehrten-Geschichte nicht unbemerkt geblieben, daß Scaliger in einem wichtigen Punkte, daß nämlich die Nachahmung das entscheidende Kennzeichen der Dichtung gegenüber der wissenschaftlichen Darstellung sei, dem Aristoteles entgegentritt [2]). Scaliger polemisiert gegen eine Meinung, die Aristoteles niemals verfochten hatte, wenn er gegen die Geltung des Nachahmungsprinzips folgende Gründe anführt: „*Quod si sola imitatio poeseos finis est: si quicunque imitatur is poeta est: etiam Socratica persona in dialogis, etiam orator poeta fiet in Prosopopoeiis: etiam Plato poeta erit in suis Legibus, quibus excludit a suis Legibus poetam: etiam in mercatu erit*

1) E. Lintilhac, „*Un Coup d'État dans la République des Lettres*“, La Nouvelle Revue Bd. 44 (1890), S. 537.

1) *Quod si poema sine metro esse non possit, at esse sine imitatione — — — Censet hoc ipsum vir castigatissimi judicii,* Caesar Scaliger; *qui, quod raro facit, hac parte ab Aristotele recedit.* G. J. Vossius, *De artis poeticae natura ac constitutione.* Amst. 1647 S. 11.

institor poeta, quum Heri iussa suis verbis explicabit. praeterea Epicus, ubi introducet, poeta erit, ubi loquetur ipse, non erit. Simul Ilias et poema erit ex personis fictis: ex Homeri persona non erit [1]). Scaliger interpretiert also den Nachahmungsbegriff in jenem engeren Sinne, der in der aristotelischen Poetik nur an einer Stelle nachweisbar ist [2]). Wie er zu einer derartigen Auffassung gelangen konnte, ist um so erstaunlicher, als er unmittelbar vorher sogar die *Simplex designatio* als eine Art der Nachahmung bezeichnet hat.

Daniel Heinsius bestimmt die Nachahmung: „*Cum sublatis poetae, quae interseruntur verbis, solae personae repraesentantur; quibus sermo omnis tribuitur*" [3]), und Dacier [4]) nennt die Stellen der Ilias, an denen Homer die Personen der Dichtung in direkter Rede sprechen läßt, exakte Nachahmung, „*parce qu'il dépouille le personnage du Poëte, et revêt ce-luy de l'acteur qu'il imite, et qu'il fait agir et parler*" [5]).

Daß der Nachahmungsbegriff in einem Sinne interpretiert wurde, den der Gesamteindruck der aristotelischen Poetik wie der platonischen Schriften einem unbefangenen Studium durchaus nicht nahe legt [6]), drängt zu der Frage, ob nicht außerhalb dieses Schriftenkreises Anhaltspunkte gefunden werden können, welche die Aufmerksamkeit gerade auf jene Auffassung hinlenkten. Wirklich findet sich die engere Fassung des Begriffs in

---

1) Scaliger, Poetik VII, 2, S. 347.

2) Poetik 24. 1460 a 7.

3) *De Tragoediae constitutione.* Lugd. Bat. 1611 S. 16. Vgl. ebenda S. 50.

4) *La Poëtique d'Aristote.* Paris 1692 S. 6, im Anschluß an Plato Rep. III, 392 vgl. S. 25.

5) Dacier S. 6. Shaftesbury nennt Homer im Anschluß an jene Aristotelesstelle „*the great mimographer*", Characteristics ed. Robertson I, 129.

6) Ansätze zu einer methodischen Untersuchung des Wortgebrauchs finden sich schon bei Patrizzi, *Della Poetica. La Deca Disputata.* Ferrara 1586: *io truovo appo Aristotile ben sei significazioni del nome imitazione tutte tra se differenti, e da suoi derivati.* Lib. III, S. 60.

der antiken Rhetorik, welche den Gegensatz von *μίμησις* und *ἀπαγγελία* als Einteilungsprinzip der Dichtung festgehalten und den Theoretikern, die mit ihrem Material arbeiten, übermittelt hat[1]). Als die Poetik des Aristoteles in den Bestand der theoretischen Grundbücher aufgenommen wurde, war ihr Hauptbegriff den Lesern bereits in einem bestimmten Sinne geläufig.

Diese Auffassung, die in der Nachahmung das Spielen einer Rolle, eine Vermummung des Dichters sieht, birgt ein Element in sich, das den Anteil der Erfindungskraft betont und den Übergang zu jener Bedeutung der Fiktion vermittelt, die der Nachahmungsbegriff bei Batteux angenommen hat. Man sieht den Dichter als einen Komödianten an, der sich in Empfindungen hineinversetzt, die seiner wirklichen Lage nicht entsprechen. Die Rhetorik, in welcher die Stilnachahmung, die Befolgung fremder Muster, eine große Bedeutung hatte, gab diesem Begriff eine Fassung, die auch den unselbständigen Anschluß an ein Vorbild als eine Verkleidung in ein anderes Ich erscheinen ließ:

„Mais entende celuy qui voudra immiter, que ce n'est chose facile de bien suyvre les veritez d'un bon aucteur, et quasi comme se transformer en luy —" [2]) *„Imitationem appello operam, qua nos componimus ad exemplum alterius, quo similes reddamur. Ubi duo in imitatione distinguimus; officium ac finem. Officium est effingere se ad alterius naturam. Finis est, similitudo ejus"* [3]).

Während Scaliger und Heinsius es unterlassen, die beiden Nachahmungsbegriffe gegeneinander abzugrenzen,

---

1) Ed. Müller I, S. 238 f. Vgl. Vossius, *Inst. poetic. lib.* II cap. I, § 6. Diomedes als Quelle der mittelalterlichen Poetik vgl. Cloetta, Beiträge I, 18; über die antike Rhetorik als Grundlage der wissenschaftlichen Erudition im 16. Jahrh. H. Maier, Melanchthon als Philosoph. An der Grenze der Philosophie. Tübingen 1909, S. 26.

2) Joachim Du Bellay, *La Deffence et Illustration de la Langue Françoyse,* ed. Chamard Paris 1904, S. 104.

3) G. J. Vossius, *De Imitatione.* Amst. 1647, S. 2.

nennt Dacier den weiteren Begriff eine „indirekte" Nachahmung im Gegensatz zu der eben behandelten „*imitation exacte et rigoureuse*" [1]).

Zu einer Gleichsetzung von Nachahmung und Fiktion lenkte jedoch endlich der Wortlaut der aristotelischen Poetik selbst hin: Die Ausschließung des Empedokles, bei dem keine Nachahmung anzutreffen sei, aus dem Kreise der Dichter, wie die Definition der dramatischen Fabel: *ἔστιν δὴ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις* [2]), die Butcher mit den Worten umschreibt: „*plot in the drama, in its fullest sense is the artistic equivalent of action in real life*" [3]). Bei Suidas fand man eine Bestimmung des *μῦθος*, in der die Fiktion noch stärker hervorgehoben wurde: *λόγος ψευδὴς εἰκονίζων τὴν ἀλήθειαν.* Die Gesetzlichkeit, unter der bei Aristoteles die Funktion der dichterischen Phantasie stand, wurde preisgegeben und stellenweise die Begriffe *fictio* und *imitatio* gänzlich gleichwertig gebraucht [4]).

G. J. Vossius, der in der Schrift „*De artis poeticae natura ac constitutione*" die Begriffe *imitatio sive fictio* verbindet, hat in seinem umfangreichen Werke „*Institutiones poeticae*" [5]) seine Anschauungen modifiziert und angedeutet, daß die Bezeichnungen *Imitatio* und *Fictio* aus verschiedenen Betrachtungsweisen der gleichen Tätigkeit hervorgegangen sind.

„*Praecipuum Poetae officium est imitari ac fingere: quae duo etsi non admodum distent, aliquo tamen modo differunt.*

---

1) Dacier S. 6.

2) Poetik 1447 a. „*Et chi non imita non si dee chiamar Poeta,*" Bernardino Parthenio, *Della Imitatione Poetica.* Vinegia 1560 S. 93.

3) Butcher S. 334.

4) „*Exprimere or effingere (which be the verie proper wordes of Imitation)*" Roger Ascham, *Scholemaster* 1570, Elizabethan Crit. Ess. ed. Smith I, 18. Daniel Heinsius S. 33. Shaftesbury „*a sort of action and imitation*". Charakteristics. I, 127.

5) Das erst nach dem Abschluß jener kleineren Schrift verfaßt sein muß. Vgl. Lib. I cap. I § 6.

Nam imitatio attendit illud, secundum quod facimus aliquid: fictio autem id quod fit“ [1]).

Die Beispiele, die er zur Erläuterung anführt, zeigen klarer, als es irgend sonst geschieht, die Art, auf welche die Theoretiker das Kunstwerk zu erfassen suchten.

„*Ita Polycletus imitatur hominem verum, puta Socratem: facit at non hominem verum, sed ejus simulacrum. Poetae itidem imitantur actiones humanas: sed fingunt fabulas, quibus exprimunt actiones humanas. Vera est actio quam imitantur: verae similis est actio quam fingunt*“ [2]).

Die durchaus nicht originellen, aber mindestens für die drei folgenden Generationen unermeßlich einflußreichen Ausführungen offenbaren eine Anschauung, aus der sich die Theorie Batteux' ohne weiteres ableiten läßt. Es ist keineswegs zufällig, daß der erste Satz der Erläuterung, der ein konkretes Beispiel enthält, der bildenden Kunst entnommen ist; der zweite ist nur aus einer Übertragung, nicht aus direkter Beobachtung zu erklären. Das materielle Substrat, der Stoff, aus dem der Körper des lebendigen Menschen besteht, im einen, der Marmor oder das Erz im anderen Falle, behauptet seinen Anteil des Interesses. Batteux läßt die Distinktion von *Imitatio* und *Fictio* fallen, die Formung der Materie ist ihm in diesem Zusammenhange kein Gegenstand eines Problems. Die alte, durchaus nicht nur dem Mittelalter eigentümliche Betrachtungsweise, die hin- und herschwankt zwischen der idealen Erscheinung und deren Träger, der realen Materie, gewinnt in Batteux' Theorie die Oberhand. Die Behauptung, „unter der alten Schulterminologie, die er anwendet, verbergen sich oft originelle Gedanken und neue Gesichtspunkte“ [3]), dürfte eher in umgekehrtem Sinne zutreffen.

Vossius gibt sich nicht mit der Tatsache der Unwirklichkeit der Poesie zufrieden, er sucht nach positiven

1) *Inst. poet.* I, cap. 2 § 1.

2) Ebenda.

3) Schenker S. 37.

Kennzeichen der poetischen Gebilde. Um die Poesie gegen den Vorwurf der Lüge, dem sie durch die Charakterisierung als Fiktion ausgesetzt ist, zu verteidigen, greift er auf Augustin zurück. Das Zitat, das auch bei Muratori wiederkehrt[1]), lautet: „*Non enim omne, quod fingimus, mendacium est: sed quando id fingimus, quod nihil significat, tunc est mendacium. Cum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem, non est mendacium, sed aliqua figura veritatis*“[2]).

Was Augustin hier zur Begründung seiner Auslegungskunst aufstellt, um im Ev. Luc. 24, 28 das Wort *finxit*[3]) vor moralischen Vorwürfen zu retten, wird von Vossius benutzt, um den Begriff der poetischen Wahrheit, der Wahrscheinlichkeit, die ein Abbild der logischen Wahrheit sein soll, zu bestimmen. Die Unterscheidung von *Fictio* und *Falsitas* nimmt Le Bossu auf: „*Il y a bien de la différence entre la fiction et la fausseté — —, — on ordonne au poête de feindre; mais on ne lui ordonne pas de mentir*“[4]). Mit fast den gleichen Worten wie Le Bossu stellt Bouhours die Unzulänglichkeit der Erklärungen fest, die nichts anderes zur Bestimmung des Poetischen vorbringen können, als die Unwahrheit des Inhalts. „*Tout ce qui paroît faux ne l'est pas, et il y a bien de la différence entre la fiction et la fausseté. L'une imite et perfectionne en quelque façon la nature; l'autre la gâte, et la détruit entièrement*“[5]). Die Forderung der *Imitation*, die hier nicht den negativen Sinn der Fälschung hat, und der *perfection*, die in dieser Bestimmung enthalten sind, be-

1) *Della perfetta Poesia* I, S. 92 f.

2) *S. Augustini Quaestionum Evangeliorum* lib. II. *quaestio* 51. M. P. L. 35, 1362.

3) *Et appropinquaverunt castello quo ibant: et ipse se finxit longius ire.*

4) *Traité du poème épique* I, 96. Le Bossu gebraucht *feindre* und *imiter* gemäß der Vossischen Distinktion: „*La Matière de l'Épopée est une action feinte vraisemblablement et, imitée sur les actions des Rois, des Princes et des Divinitez.*“ l. c. 18 vgl. 38 u. ö.

5) Bouhours, *Manière de bien penser* S. 8 (Amst. 1709).

deuten gegenüber den früheren einen Fortschritt. Indessen wenn Bouhours auf dieser Grundlage eine Inhaltsanalyse des poetischen Wahrheitsbegriffes unternimmt, so machen sich alsbald die Schranken bemerkbar, die nicht zu überwinden sind, wenn der Ausgangspunkt von dem Begriffe der empirischen Wahrheit genommen wird. Das poetische Wahre wird erklärt als *„un faux établi qui a l'air de la vérité“* [1]), als eine Mischung von Wahrem und Falschem [2]), welches im zweiten Dialog als *„quelque chose d'extraordinaire qui frappe l'esprit“* [3]) erkannt wird.

Eine solche Untersuchung des Wahrheitsbegriffes kann so wenig in einen Kontrast zu Boileaus Gebot der Naturwahrheit wie mit Batteux' Nachahmungstheorie in Zusammenhang gestellt werden; sie alle gehen von ganz verschiedenen Seiten an ihre Objekte heran und verfolgen ganz verschiedene Ziele, die erst einmal festgestellt werden müssen, bevor ihr ästhetisches Credo im allgemeinen beurteilt und in die historische Entwicklung eingeordnet werden kann.

Daß Naturbild und künstlerisches Nachbild in der wahrnehmbaren Form sich entsprechen, liegt der Anschauung Batteux' als selbstverständliche Voraussetzung zu Grunde. Denn die Form ist ja das Gemeinsame, durch das die Werke der Kunst zu den Gegenständen der Natur in Beziehung gesetzt werden; jene wären in ihrem Wesen gar nicht bestimmbar, wenn ihre Ähnlichkeit nicht die Wiedererkennung des Originals bewirkte. Diese ist allerdings für die Betrachtungsweise Batteux' das notwendige Erfordernis zum Gelingen des Kunstwerks, aber ihre Postulierung liegt gleichsam vor dem Beginn seiner Ausführungen.

---

1) Ebenda 9.

2) Ebenda 14. Vgl. Rapin, *Reflexions* S. 30: *„Le Dessin d'un Poëme doit estre composé de deux parties, de la vérité ou de la vraye-semblance et de la fiction: la vérité en est le premier fonds, la fiction en fait l'accomplissement“*.

3) Ebenda 58.

Während die realistischen und naturalistischen Nachahmungstheorien die Wiedergabe der Naturformen als Ziel der künstlerischen Tätigkeit aufstellen, sieht Batteux die Kunstformen, die von denen der Natur gar nicht abweichen können, als bereits gegeben an. Seine Vorstellungen von der geistigen Arbeit, welche die Bildung der künstlerischen Form erfordert, sind zu keiner Klarheit entwickelt. Die Funktion der Nachahmung verweist er in das Gebiet der äußeren Technik, die psychische Seite hat er absichtlich von diesem Teile seiner Betrachtungen ausgeschlossen [1]).

So wird die Aufgabe der Kunst dahin bestimmt, daß sie die Formen der Naturobjekte auf andere Gegenstände überträgt, denen sie von Haus aus nicht eigen sind. „*C'est de transporter les traits qui sont dans la Nature, et de les présenter dans les objets à qui ils ne sont point naturels*“ [2]).

Hier ist nun die Nachahmungsformel mit einem faßbaren Inhalt gefüllt worden, und die Exemplifizierung zeigt an, aus welchen Beobachtungen heraus diese Anschauung sich gebildet hat. Das Verfahren des Plastikers, der den spröden Stein zwingt, die ihm fremde Form des menschlichen Körpers anzunehmen [3]), bietet die nächstliegende Anwendung.

Was Batteux hier als Definition der Nachahmung vorbringt, ist die allgemeine Vorstellung von dem Verfahren des bildenden Künstlers in einer Fassung, wie sie Aristoteles so häufig anführt, um das Verhältnis von Form und Materie in seiner Philosophie aufzuhellen [4]), und wie sie von den Stoikern beibehalten wurde [5]). Besonders die Formulierung, die das Problem bei Seneca erhalten hat, ist der Anschauung Batteux' verwandt [6]).

---

1) *Les beaux arts* S. 21.

2) b. a. 13.

3) Ebenda.

4) Cl. Bäumker, Problem d. Materie i. d. griech. Philos. Münster 1890 S. 252; Butcher, Aristotle's Theory S. 128, 155, 209.

5) Bäumker S. 330.

6) Seneca, epp. 58, 65; ed. Hense. Lips. 1898 S. 170, 190 f.; ferner vgl. Stöckl, Gesch. d. Phil. d. Mittelalters. Mainz 1864 I, 249 f.

In der Fassung des aristotelischen Formbegriffs sind die Wurzeln dieser ganzen Anschauung, welche den Entstehungsprozeß der Form gänzlich außer Acht läßt, zu suchen. Alle Veränderung ist für Aristoteles die Ablösung einer Form durch eine andere, die dem Stoffe neu eingeprägt wird, aber niemals neu entsteht, sondern immer schon vorher vorhanden war [1]).

Sowie nun Batteux diese aus der Beobachtung der Plastik gewonnene allgemeine Bestimmung des künstlerischen Schaffens auf die übrigen Künste überträgt, entweicht ihm das eigentliche Ziel dieses Unternehmens aus dem Blick. „*Le Peintre par ses couleurs, fait sortir de la toile tous les objets visibles. Le Musicien par des sons artificiels fait gronder l'orage, tandis que tout est calme*“ [2]). Hier ist von einer Übertragung der Naturformen nicht mehr die Rede, Batteux ist wieder in seinen Beweis der Unwirklichkeit zurückverfallen. Dagegen hat er versucht, die Theorie der Formübertragung für die Poesie zu verwerten: „*Chez elle le Loup porte les traits de l'homme puissant et injuste; l'Agneau ceux de l'innocence opprimée*“ [3]).

Die Unklarheit, in der sich Batteux in bezug auf die Begriffe des Inhalts und der Form befindet, liegt hier am Tage. Ich vermute, daß ein häufig wiederkehrendes Zitat aus Lactantius, Div. Inst. lib. I, cap. 11 [4]) Batteux hierin beeinflußt hat. In diesem wird die Aufgabe des Dichters darin gesehen, „*ut ea quae gesta sunt vere* [5]), *in*

---

1) Vgl. Hans v. Arnim, Die europäische Philosophie des Altertums. Kultur der Gegenwart I, 5, S. 174. Berlin und Leipzig 1909.

2) b. a. 13.

3) Ebenda 15.

4) Migne, *Patr. lat.* 6, 171. Vgl. Franciscus Junius, *De pictura veterum* I, 3 § 12. J. G. Vossius, *De artis poeticae natura* S. 38. Le Bossu, *Traité du poëme épique* 2. ed. Paris 1677. I, 125. Bernard Lamy, *La Rhétorique et Nouvelles réflexions sur l'Art poëtique* Amst. 1712 S. 485. Du Bos, *Réflexions critiques* (6. Aufl.) I S. 229.

5) Charakteristisch ist die Änderung in „*quae vere geri potuerint*“, die sich bei Du Bos findet.

alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat".

Die gleiche Anschauung, welche die Kunst als Übertragung von Formen auf fremdes Material auffaßt, hat auch zwei deutschen Denkern den Ausgangspunkt für ihre Betrachtungen geliefert. Elias Schlegel vergleicht die „Subjekte"[1]) der Natur und der Kunst, indem er diese als körperliche Dinge ansieht, auf welche die Formen jener aufgetragen werden[2]), um von da aus zu Erörterungen über den Begriff der Ähnlichkeit überzugehen und diese, im Anschluß an die mathematische Begriffsbildung, gegen die Gleichheit abzugrenzen. Mendelssohn unterscheidet in seinem Aufsatz über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit Naturmaschinen und Kunstmaschinen[3]). Bei jenen steht das Innere und Äußere, Materie und Form stets in der genauesten Verbindung; bei den Werken der Kunst ist dies nicht der Fall. Die Materie verhält sich bei den letzteren nur leidend, und der Künstler drückt ihr durch eine fremde Kraft eine ihr gleichgültige Form ein, während die Natur durch innere Kraft die Materie in die gehörige Form bringt.

Daß die alte Vorstellung von der Formenübertragung sich noch bis in die Zeit der Romantik — wenn auch z. T. mit charakteristischen Varianten — erhalten hat, sei kurz erwähnt[4]).

---

1) „Subjekt" ist nicht mit Antoniewicz, J. E. Schlegels ästhetische und dramaturgische Schriften, Heilbronn 1887 p. CIII schlechthin mit Materie gleichzusetzen, es bedeutet eher „Ding", „Gegenstand".

2) Ebenda 10, 118.

3) Nach Braitmaier II, 162.

4) „Die Baukunst kann auf ihrer höchsten Stufe die Nachahmung nicht entbehren; sie überträgt die Eigenschaften eines Materials zum Schein auf das andere, wie z. B. bei allen Säulenordnungen die Holzbaukunst nachgeahmt ist", Goethe, Über Baukunst (1795). „Die bildenden Künste nämlich und die Musik bearbeiten allerlei Naturprodukte, um ihnen als einem Material die geistige Idee aufzuprägen", A. W. Schlegel, Berliner Vorlesungen, hg. v. Minor I, 7. *„L'objet de l'Art*

Die Frage nach dem Grade des künstlerischen Gelingens, auch wenn dieser nur an der Ähnlichkeit mit dem Naturvorbild gemessen wird, kann sich eigentlich erst erheben, wenn die Ansicht von derartigen Umprägungen der Materie schon verblaßt ist. Erst wenn die Ähnlichkeit von Natur und dem, was ihre Nachbildung genannt wird, nicht mehr Voraussetzung, sondern Ziel der Betrachtung ist, werden die verschiedenen Möglichkeiten, die Natur in ihrem Aussehen zu erreichen, frei; es entsteht die Aufgabe, das Äußere der Natur zu studieren, diese als Form aufzufassen, um die Anhaltspunkte für eine Wiedergabe zu gewinnen. Damit schwindet das Interesse für die materielle Beschaffenheit des Objekts. Der jüngere Racine hat mit Bewußtsein diesen Standpunkt ein Vierteljahrhundert vor dem Erscheinen von Batteux' Schrift eingenommen: *„Quoiqu'on dit d'elle qu'elle vit du mensonge, elle ne peut vivre qu'en donnant au mensonge l'air de la vérité“* [1]).

Die realistischen Theorien traten seltener unter der Fahne des Nachahmungsprinzips auf als mit dem Feldgeschrei: *„ut pictura poesis“*.

Die Parallelen der Poesie und Malerei [2]) gestehen fast durchweg dieser zweiten die stärkere Eindrucksfähigkeit

---

est d'unir la matière aux formes qui sont ce que la nature a de plus vrai, de plus beau et de plus pur.“ Joubert, *Pensées* 1842 II, 18. — Ferner sei auch hier an die Ausbildung dieser Vorstellung in der Rhetorik erinnert: *„Nihil est enim aliud totum hoc, de quo agimus imitari, nisi alieni styli similitudinem transferre in tua scripta et eadem quasi temperatione scribendi uti, qua is est usus, quem tibi ad imitandum proposuisti“*. Pietro Bembo, *De imitatione*. Opera, Argent. 1611 II, 735. *„quid aliud esse putemus imitationem quam in nostra scripta alterius similitudenem transferre“*. Parthenius, *De imitatione*. Ven. 1565. S. 66 b.

1) Louis Racine, *Oeuvres* 1808. II, 326.

2) W. G. Howard, *Ut Pictura Poesis. Publications of the Modern Languages Association of American* Bd. 24. Baltimore 1909, läßt die Interessen der Poesie hinter denen der Malerei zurücktreten.

zu, wenn die Meinungen über die Rangfolge auch auseinandergehen. Maßgebend hierfür war die Entscheidung, die Horaz über Auge und Ohr getroffen hatte [1]), wie auch die lebendige Überlieferung der Spekulationen über den Gesichts- und Lichtsinn. Die akustische Emotion wird verhältnismäßig selten hervorgehoben [2]). Die Malerei wird so das Ideal, dem sich die poetische Darstellung nur annähern kann. Daher kann Nachahmung auch den Sinn der lebhaften Darstellung, der farbigen Malerei im Gegensatz zum farblosen Bericht erhalten [3]).

Die italienische Theorie hat zu ihrem Vorteil neben dem allgemeinen Begriff der künstlerischen Darstellung, der durch „*imitazione*" ausgedrückt wurde, für das Treffen der Naturähnlichkeit das Wort „*rassomiglianza*" verwendet [4]). Die französische Sprache stellt zwar neben „*imitation*" auch „*copie*" zur Verfügung, indessen läßt sich eine anologe Ausbildung des Gebrauchs nicht wahrnehmen. Batteux, wie auch Du Bos, gebraucht „*copie*" nicht einheitlich, teils im Sinne des unfreien Anschlusses an ein Muster, teils im Sinne von Unwirklichkeit und Fälschung [5]).

1) *Epistola ad Pisones* 180.

2) Das berühmteste Beispiel ist Philip Sidneys Verteidigung der *Chevy Chase*, ferner Wallers oft zitierte Verse aus der Vorrede zu Roscommons Übersetzung der Epistel an die Pisonen: *By the loud Trumpet which our Courage aids, We learn, that sound as well as sense perswades.*

3) Ph. Sidney, *Eliz. Crit.* I, 158; Ascham l. c. I, 5; G. J. Vossius, *Inst. poet.* I, cap. 2 § 2. *Fénelon*, *Lettre sur les occupations de l'acad.* ed. Bauron 1897 S. 110; Muratori, *Della perfetta poesia* I, 55; Breitinger passim.

4) Scaliger, Poetik III, 50, 127 *(assimilatio)*; Patrizzi, *La Deca Disputata* Ferrara 1586, erörtert im vierten Buche ausführlich das Verhältnis von *imitazione* und *rassomiglianza*; Muratori I, 80. Castelvetro jedoch übersetzt *μίμησις* durch *rassomiglianza*.

5) Du Bos fordert I, 143 (6. Aufl.) „*copier la nature dans leur imitations*"; I, 183 bedeutet *copier* ein treueres Nachahmen als *imiter*; I, 454 werden *copie* und *imitation* gemeinsam der *illusion* entgegengesetzt.

Es ist nicht zu leugnen, daß Batteux zuweilen sich auch die andere Seite des Nachahmungsbegriffs zu Nutze macht und das Pathos der realistischen Naturnachahmungslehre annimmt. Unter dieser Fahne ist aber oft für die gerechteste wie für die schlechteste Sache gestritten worden, je nach der bestimmten Vorstellung, die als Norm des Natürlichen galt, wie nach dem Grade, in welchem die Elastizität der Phantasie und das Bedürfnis nach sinnlicher Anschaulichkeit sich mit dem Geleisteten zufrieden geben.

Hierauf kommt es aber Batteux bei seiner Nachahmungstheorie nicht an. Sie gehört in die Reihe jener Versuche, welche die Werke der Einbildungskraft in ein anderes Gefäß füllen wollen, als eben diese Einbildungskraft selbst ist[1]); ein Unternehmen, das Schiller für aussichtslos erklärt hat[2]). Schiller macht diese Bemerkung im Hinblick auf Wilhelm v. Humboldts „Aesthetische Versuche", die am gleichen Punkte wie Batteux' „*beaux arts*", bei der Idealität der Kunst im Sinne des Nichtwirklichen einsetzen[3]). Wenngleich sich Humboldt mit Recht durch die Wahl des „subjektiven Weges" vor der Unbestimmtheit der Nachahmungstheorie gesichert glaubt[4]), werden wir doch Schiller zustimmen, der die „Aesthetischen Versuche" „mehr als eine Eroberung für die Philosophie als für die Kunst" ansieht. Auf die Schwäche der Nachahmungstheorie, daß sie das Wesen der Kunst nicht in dem subjektiven Verhalten des Künstlers, sondern in der Beschaffenheit des Gegenstandes aufsucht, wodurch auch für die spezielle Aufgabe große Schwierigkeiten entstehen, hat Humboldt mit Nachdruck hingewiesen[5]).

---

1) Bürger umschreibt den Begriff der Nachahmung damit, daß „das Formale nicht Sache selbst, sondern metaphorisches Zeichen der Sache ist". Lehrbuch d. Ästhetik I, 83.

2) Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt. 27. VI. 1798, ed. Leitzmann S. 292.

3) Werke II, S. 126 f.

4) Ebenda S. 133. 5) S. 132.

b.

Der Anschauung, nach welcher nur bereits vorhandene, nicht erst von der Kunst erschaffene Formen für die Darstellung in Betracht kommen, liegt die Überzeugung zu Grunde, daß die Formen oder Ideen, die dem Material eingeprägt werden sollen, auch auf einem anderen Wege der Erkenntnis zugänglich sind. Wie verträgt sich nun hiermit die nicht fortzuleugnende Tatsache, daß die Welt der Kunst Bildungen aufweist, die schlechterdings nicht als Übertragungen von natürlichen Formen zu erklären sind? Die Theoretiker der Renaissance haben den Dichter einen Schöpfer genannt[1]), einen zweiten Gott, der eine Welt aus dem Nichts gestaltet; Künstler und Kritiker, die mit der bildenden Kunst in enger Fühlung standen, haben stets gelehrt, daß eine „eigene Ersetzung desjenigen, was eine ungerührte und gleichgiltige Seele des Modells nicht empfindet"[2]), die schöpferische Tätigkeit gegenüber der Unzulänglichkeit der Vorlage, auch bei der Darstellung eines einzelnen Gegenstandes, das Wesentliche der künstlerischen Arbeit ausmache.

Die eigentliche Erfindungsfähigkeit hatte Batteux dem menschlichen Geiste abgesprochen; daß die künstlerische Tätigkeit mit dem von der Natur gegebenen Stoff Umwandlungen vornimmt, ist er weit entfernt zu bestreiten. Aber was bringt den Unterschied zustande? „*Ce ne peut être que par un certain choix de traits et de couleurs qui embellissent ses portraits, sans leur rien ôter de leur ressemblance*"[3]).

1) Spingarn, *Literary Criticism* S. 196f. Zur Nachwirkung vgl. neuerdings Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. Neue Jahrbücher Bd. 25; auch als Sonderabdruck Leipzig 1910.

2) Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung (Seuffert) S. 13. Ähnlich Gerard van Opstal vgl. Brunetière, *La Critique d'art au 17. siècle.* Revue des deux mondes 58, 216 (1883); Du Bos I, 116f. (1732); eine Stelle aus den Controv. X, 5, 8 des Rhetors Seneca, welche die Unabhängigkeit der künstlerischen Konzeption vom äußeren Vorbilde betont, von Bellori zitiert, von Dryden übersetzt; Ker, II, 120.

3) Batteux, *Les quatre Poétiques* Paris 1771 I, 5.

Hierdurch erhält der Vorgang der Formübertragung, womit Batteux die Nachahmung allgemein bezeichnet hatte, eine engere Umgrenzung; nach Gesichtspunkten, die man ästhetisch nennen darf. Jene erste Bestimmung richtet sich auf das Arbeitsverfahren des Künstlers vom Standpunkt einer allgemeinen vergleichenden Technologie und muß in der Anwendung auf die Poesie zu Gewaltsamkeiten führen. Das Prinzip der Auswahl setzt bereits eine ästhetische Beurteilung voraus und ist einer psychologischen Analyse zugänglich.

Batteux hat zur Illustrierung dieser auswählenden Funktion sich an „die unlebendige Vorstellung eines zusammensetzenden Eklektizismus, von der die Anekdote des Zeuxis und der fünf Mädchen von Kroton fabelt“, angeschlossen; nicht an die höhere „jener begeisternden, Leben gebenden Intuition, die Phidias gehabt haben sollte, und die uns Dio Chrysostomus so beredt in der olympischen Rede schildert“[1]).

„Que fit Zeuxis quand il voulut peindre une beauté parfaite? Fit-il le portrait de quelque beauté particulière, dont sa peinture fut l'histoire? Non: il rassembla les traits separés de plusieurs beautés existantes. Il se forma dans l'esprit une idée factice qui résulta de tous ces traits réunis: et cette idée fut le prototype, ou le modèle de son tableau, qui fut vraisemblable et poëtique dans sa totalité, et ne fut vrai et historique que dans ses parties prises séparément“[2]).

Drei in sich selbständige Tätigkeiten erscheinen hier in dem Vorgang der wählenden Nachahmung zusammengefaßt, die Sammlung der Einzelzüge, deren Zusammensetzung zu einer *idée factice*, und deren Wiedergabe mit den Mitteln der Kunst; offenbar hat keine von ihnen zu dem Vorgang der Auswahl eine direkte Beziehung. Die eigentliche Auswahl muß schon erledigt sein, wenn die verstreuten Züge gesammelt werden sollen. Wenn bei

---

1) Justi, Winckelmann III, 163 f.

2) b. a. 24 f.

diesem Beispiel allenfalls die physische Schönheit die Erörterung eines Kriteriums der Auswahl überflüssig machen könnte, so erscheint doch die dichterische Tätigkeit in der Formulierung Batteux' völlig direktionslos. Molières Verfahren bei der Gestaltung des Misanthrope stellt er sich folgendermaßen vor:

„*il recueillit tous les traits d'humeur qu'il pouvoit avoir remarqués dans les hommes, il y ajouta tout ce que l'effort de son génie put lui fournir dans le même genre: et de tous ces traits rapprochés et assortis, il en figura un caractère unique, qui ne fut pas la représentation du vrai, mais celle du vraisemblable*“ [1]).

Hier wird der künstlerische Typus zu einem Gebilde, ähnlich dem berüchtigten „kranken Pferd“, das Sammeln zum planlosen Häufen; die Ursache, weshalb bei Batteux das Wählen und Werten nicht zu seinem Rechte kommt, liegt in seiner Versäumnis, der *idée factice* auf die Gewinnung des Stoffes den entscheidenden Einfluß zu sichern.

Die Berichte Ciceros und Dionysius' von Halikarnass über das Verfahren des Zeuxis, die in Nebenumständen von einander abweichen [2]), decken sich in ihrer allgemeinen Grundanschauung mit der Lehre vom künstlerischen Schaffen, wie sie von dem xenophontischen Sokrates [3]) vorgetragen wird. Eduard Müller hat mit Recht aus dem vorliegenden Wortlaut den Schluß gezogen [4]), daß Sokrates hier nicht eine neue Ansicht über die Komposition eines Kunstwerks hat aufstellen wollen, sondern der gewöhnlichen Vorstellung Ausdruck gibt. Die Fassung, welche diese Theorie von Aristoteles erhält [5]), geht auf

---

1) b. a. 25.

2) Eduard Müller, Theorie der Kunst bei den Alten. Breslau 1834. I, 24.

3) Memorab. 4. 10, 2.

4) I, 227. Walther, Gesch. d. Ästhetik im Altertum S. 157 will hierin „die allgemeine philosophische Methode der Induktion“ wiederfinden.

5) Aristoteles, Pol. III, 11, 1286 b. Butcher, *Aristotle's Theory*

die Aktivität des Künstlers in weit höherem Maße ein: Das bloße Sammeln wird zur Vereinigung der in der Natur verstreuten Schönheit in einem Punkte; aus dem Spiegel, der alle Eindrücke unverändert wiedergibt, wird das Brennglas, das die auseinander gehenden Strahlen zu höherer Wirksamkeit zusammenzwingt. Diese typisierende Eigenart des künstlerischen Schaffens, die mit Dilthey zu reden „das Mannigfaltige der Erfahrungen zu einem Bildlichen steigert“ [1]), richtete indessen weniger das Interesse auf sich, als die Tätigkeit des Sammelns überhaupt, was sich in der Beliebtheit des Bildes von der fleißig saugenden Biene ausprägt [2]). Auch die Formulierung des so einfluß-

---

of Poetry S. 154 erteilt der Stelle ohne hinreichende Begründung eine zentrale Bedeutung und sieht in ihr eine Umschreibung des Nachahmungsbegriffs.

1) Dilthey, Briefe von und an Hegel, Arch. f. Gesch. d. Philos. I, 291.

2) Vgl. Seneca S. 84, Horaz Bd. IV 2, 27; Lucrez, *De rerum natura* III, 11. Die Vergleichung des Dichters mit der Biene geht auf ein berühmtes von Plato im Ion 1534 a paraphrasiertes Dichterwort zurück. Bei Plato ist die Biene Symbol der χάρις, bei Horaz des Fleißes (Kiessling). Im Anschluß an Horaz gebraucht Petrarca das Gleichnis, vgl. Voßler, Die poetischen Theorien der Frührenaissance S. 47, ferner Winckelmann IV, 61; Mengs, Gedanken über die Schönheit 1762 S. 14; J. A. Schlegels Batteux II, 45. Whetstone, *Dedication to Promos and Cassandra* 1578, der Vorlage von Shakespeares *Measure for Measure, Eliz. Crit. Essays* I, 59, Thomas Lodge, *Defense of Poetry* 1579 l. c. I, 79 (vgl. dazu S. 369); Thomas Nash, *The Anatomy of Absurditie* 1589 l. c. I, 332 und Francis Meres, *Palladis Tamia* 1589 II, 309 gebrauchen das Bild, um das Verhältnis des Lesers zur Poesie zu kennzeichnen. Die auswählende Nachahmung will Ben Jonson, *Discoveries* (1625), damit ausdrücken, ebenso John Sheffield, Earl of Mulgrave, *An Essay upon Poetry* 1682 und Gerard Langbaine, *Essay on Dryden* 1691; vgl. *Seventeenth Century Critical Essays*, ed. Spingarn I, 54. II, 293. II, 122, ferner Dryden, *Original und Progress of Satire*; Ker, II, 45. Allgemeiner ist der Vergleich v. William Temple, „*Of Poetry*“ 1690, Spingarn III, 84. Siehe auch „*Pensées ingenieuses des Anciens et des Modernes*“, *recueillies par le P. B. (ouhours)* 1692 S 212, 295; Rollin, *Manière d'enseigner* I, 339, Amsterdam 1745; Dickens, *Dombey and Son* cap. 11.

reichen Maximus Tyrius, die auf den ersten Blick der aristotelischen gleicht, hat das entscheidende Moment der Steigerung fallen lassen; sie läuft auf eine Anhäufung schöner Einzelheiten ohne ein die innere Konstitution bestimmendes Gesetz hinaus.

Dieses fand die Renaissance, nach der Neubelebung des Platonismus, in der Idee, und den Weg zu dieser Idee bot ihr die überlieferte Theorie der Sammlung schöner Einzelheiten, wie der bekannte Brief Raphaels an den Grafen Baldassare Castiglione und Firenzuolas „*Della bellezza delle donne*" zeigen[1]. Aus der „traditionellen Kunstphilosophie Italiens"[2] ist uns Belloris *Idea del pittore* 1664 wichtig wegen ihrer historischen Wirkung[3]. Diese wenigen Seiten, die seinen *Vite dei pittori* vorgedruckt sind, der Niederschlag der Kunstanschauungen des vorangegangenen Jahrhunderts, bilden das wichtigste Vermittlungsglied zu den Ansichten, die in England und Frankreich weiter entwickelt, dann von Mengs und Winckelmann aufgenommen werden. Die spontane Bildung der Idealvorstellung erhält in dieser Theorie eine Bedeutung, die sie im Altertum und im Mittelalter nicht besessen hatte, und der sich auch Batteux nicht ganz verschließen kann. Obwohl dieser sonst die schöpferische Fähigkeit dem poetischen Genie abspricht, kommt ihm bei der Besprechung des Auswahlprinzips das Wort *créer* unversehens über die Lippen[4].

Indessen auch in dieser Frage bedeuten Batteux' Ansichten einen Rückschritt gegen das bisher Geleistete. Mit größerem Nachdruck als La Motte, den Stein gegen-

---

1) Vgl. Burckhardt, Kultur der Renaissance S. 343.

2) Justi, Winckelmann III, 163.

3) Bellori hat sein Buch dem Minister Colbert gewidmet. Dryden hat seitenlange Auszüge daraus in seine *Parallel of Painting and Poetry*, welche die Vorrede zu seiner Übersetzung von Du Fresnoys *De arte graphica* bildet, eingefügt.

4) B. a. 48.

über Batteux vorzieht[1]), hatte Du Bos den Blick für das Charakteristische als wichtigste Bedingung für die künstlerische Auswahl hingestellt:

„il faut être capable à discerner entre vingt ou trente choses que dit ou que fait un homme, trois ou quatre traits qui sont propres spécialement à son caractère particulier“ [2]).

Wenn er dann die Konzentrierung solcher bezeichnender Züge fordert, so scheint er damit jene aristotelische Formel der extrahierenden Steigerung in die Sphäre des modernen Kunstempfindens zu übertragen.

„Il faut ramasser ces traits, et continuant d'étudier son modèle, extraire pour parler ainsi, de ces actions et de ces discours les plus propres à faire reconnaître le portrait. Ce sont ces traits qui, séparés des choses indifférentes que tous les hommes disent et font à peu près les uns comme les autres qui rapprochés et réunis ensemble, forment un caractère, et lui donnent, pour ainsi dire, sa rondeur théatrale“ [3]).

Wie Batteux sich die Bearbeitung des von der Natur gegebenen Einzelmaterials dachte, zeigen die Ausdrücke *ajouter*, *retrancher*, *transposer*, die häufig mit einander verbunden wiederkehren[4]). Ihm kommt es darauf an, den exklusiven Sinn des Auswahlprinzips hervorzuheben. Eher als zu Du Bos muß man ihn zu Du Fresnoy stellen, der von Stein ganz zu Unrecht als „erster Verkündiger der Nachahmung der Natur“ bezeichnet wird[5]).

„Illa tamen quae pulchra decent, non omnia casus
Qualiacumque dabunt, etiamve simillima veris.
Nam quocumque modo servili haud sufficit ipsam

---

1) Entstehung der neueren Ästhetik S. 85. La Motte umschreibt die *nature choisie: „c'est à dire, des caractères dignes d'attention et des objets qui puissent faire des impressions agréables“*; wobei allerdings der Begriff des Angenehmen nicht auf das „Lachende“ beschränkt wird. *Réflexions sur la Critique, Oeuvres* 1754 III, 190.

2) *Réflexions critiques* I, 245.

3) Ebenda.

4) *Les beaux arts* S. 29, 48, 74, 204. Vgl. *De Piles* S. 39.

5) Entstehung der neueren Ästhetik S. 62, 126 f.

Naturam exprimere ad vivum, sed ut Arbiter Artis,
Seliget ex illa tantum pulcherrima Pictor:
Quodque minus pulchrum, aut mendosum corriget ipse
Marte suo, formae veneres captando fugaces" [1]).

Wenn Howard sagt, daß die Begriffe der verschönerten Natur, des antiken Geschmacksprinzips und der vernünftigen Wahl für Dufresnoy sich decken [2]), so hat er damit eine Wahrnehmung ausgesprochen, die er gewiß nicht auf den einzelnen Fall beschränken will, und die in der Tat für die ganze Kulturperiode des Klassizismus und darüber hinaus ihre Geltung behält.

Das Auswahlprinzip will einen Gegensatz versöhnen, der sich durch die ganze Geschichte der Ästhetik hinzieht, den Widerstreit zwischen der individuellen Form, die aus dem Naturstudium gewonnen wird, und einer abstrakten Gesetzlichkeit, die in der Organisation des auffassenden Geistes begründet zu sein scheint [3]). Es ist aus demselben Bedürfnis heraus konzipiert wie die Formel der Einheit in der Mannigfaltigkeit, wie die Gegensätzlichkeit von Schönheit und Ausdruck, wie Blakes mathematische und lebende Form [4]).

Alle diese in der Erfassung und Verarbeitung der wesentlichen Probleme mannigfach abgestuften Vorstellungsweisen erteilen dem einen Begriff die Funktion, die Fülle des Materials heranzuschaffen, dem anderen überlassen sie, dieses nach formalen Anforderungen zu ordnen, die sich nicht aus der Beschaffenheit der äußeren Natur ergeben.

Das Auswahlprinzip will die Naturtreue der einzelnen Teile wahren und doch dem Ganzen eine künstlerische, die Natur überbietende Formung verleihen [5]). Dagegen

1) Du Fresnoy, *De arte Graphica* 47—53.

2) *Ut pictura poesis. Publ. of the Modern Language Ass. of America*; Baltimore 1909 Bd. 24 S. 77.

3) Vgl. Bosanquet, *History of Aesthetics*. S. 40, 116, 129, 207, 209, 250.

4) Saintsbury, *History of Criticism* III, 268.

5) Vgl. oben S. 68²).

hatte sich schon der Künstlerinstinkt Berninis aufgelehnt[1]). Winckelmann sieht es als Zeichen an, daß Bernini „sich nicht in die von den alten Künstlern beobachtete Weise zu finden wußte, weil er sich einbildete, ein bestimmtes Teil oder Glied reime sich zu keinem anderen Körper, als dem es eigen ist“[2]). Winckelmann will in seiner Verteidigung des alten Prinzips Bernini durch ein Dilemma[3]) bedrängen, aus dem dieser sich wirklich leicht hätte winden können, da Winckelmann, von der tatsächlichen Wirksamkeit der eklektischen Methode überzeugt, diese Voraussetzung jedem Angriff ungesichert ausgesetzt hat. Wie Bernini die objektive Seite, greift später Herder in seinem Kampfe gegen Kants Normalidee das Prinzip der Zusammensetzung auf der subjektiven Seite an: „Hatte der Wählende, der sammelnde Künstler kein Ideal des ganzen in seiner Seele, so konnten ihm einzelne Ideen, wenn sie auch die schönsten waren, dazu nicht helfen; und setzte er sie ungeschickt zusammen, so verfehlte er gewiß seines Endzwecks. — — — Nicht tausend Löwen durfte der Künstler sehen und messen, der den Löwen zu Venedig oder im Campidoglio bildete; ein wackerer Löwe genügte ihm. Er durchschaute seine Natur, erfaßte seine Idee und bildete in ihm die Idee des Löwengeschlechts, den Monarch der Tiere“[4]).

Das Wort „zusammensetzen“, das Goethe für die „Operation des Genies, indem es sich der Erfahrungselemente bedient“, als zu niedrig gegriffen empfand[5]), zeigt deutlich, wie nahe dieses ganze Prinzip mit dem der Nachahmung verwandt ist, wie beide dem gleichen

---

1) Castelvetro sieht in dem Auswahlprinzip kein spezifisch künstlerisches, sondern ein allgemeines Prinzip des *senso commune*. *Poetica* 1576 S. 600.

2) Winckelmann, Werke hg. v. Meyer u. Schulze IV, 62, VII, 84.

3) Vgl. Justi III, 166.

4) Herder, Kalligone III, 2; Abs. 4.

5) An Schiller 28. II. 1798. Vgl. zu Eckermann 20. Juni 1831 über das „niederträchtige Wort“ Komposition; Houben S. 604.

Geiste entsprungen sind, der in dem menschlichen Denken das Mittel sieht, die Wahrheit der Schöpfung restlos zu erkennen, das Sein der Dinge am treuesten nachzubilden. „Das Problem des Kunstwerks", hat Konrad Fiedler uns hinterlassen, „kann nur der verstehen, der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas garnicht im gewöhnlichen Sinne Reales erkannt hat, gerade so wie das Problem des Erkennens nur von dem erfaßt werden kann, dem es klar geworden ist, daß nicht die Wirklichkeit der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche durch uns annimmt" [1]).

Der gelehrte Bischof Hurd, dessen Horazkommentar Lessing in der Dramaturgie ausführlich beurteilt, hat das Verdienst, die Grundanschauung, deren Haltlosigkeit die Worte Fiedlers dartun, zu klarem Ausdruck gebracht zu haben: „*The objects of imitation, like the materials of human knowledge are a common stock, which experience furnishes to all men. And it is in the operations of the mind upon them, that the glory of poetry, as of science consists*" [2]).

Niemals aber ist sie lebendiger illustriert worden als durch den Vergleich, den ein ausgesprochen moderner Künstler anstellt, in dem guten Glauben, dadurch die Prinzipien seines Schaffens zu erläutern: „Die Natur enthält in Farbe und Form die Elemente zu allen Bildern, ebenso wie die Klaviatur alle Noten der Musik enthält. Aber der Künstler ist dazu ausersehn, diese Elemente verständig aufzugreifen, auszuwählen und zu gruppieren, um ein schönes Resultat zu erzielen, wie der Musiker die Noten ordnet und Akkorde bildet, bis er aus dem Chaos eine glanzvolle Harmonie erschafft" [3]).

---

1) Vgl. H. Konnerth, Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers, München 1909 S. 163.

2) *Works*, London 1811. II, 76 f.

3) Whistler, Die artige Kunst, sich Feinde zu machen; Berlin 1909 S. 127 f. Whistler ist der erste nicht, der in den Bann dieses Schemas geriet, wenn er die Genesis seiner Werke erklären wollte. Vgl. Thomas Nash, *The Anatomy of Absurdities* 1589; *Eliz. Crit.*



So gesehn muß die künstlerische Tätigkeit zu einem „Arrangement“ vorhandener Dinge werden, eine Bezeichnung, die dieser Künstler mit Vorliebe für seine Bilder angewendet hat. Swinburne hat diesen Werken „das vernichtende Urteil“ gesprochen, daß sie andere, höhere Qualitäten besitzen, als ihr Urheber zugeben will.

Wenn Hurd die poetische Erfindung in Beobachtung und Arrangement auflöst, so liegt der Übergang von seiner Konstatierung eines *common stock* von Erfahrungsmaterial viel klarer zu Tage, als es bei Batteux der Fall ist; auch darin zeigt sich Hurds größere Besonnenheit, daß er nicht *imitation* und *invention* gleich setzt, obwohl er zugibt, daß unter dem metaphysischen Gesichtspunkte die poetische Erfindung eine Nachahmung zu nennen sei.

„*The office of genius is but to select the fairest forms of things and to present them in due place and circumstance, and in the richest colouring of expression, to the imagination. This primary or original copying, which in the ideas of Philosophy is Imitation, is, in the language of Criticism, called Invention*“ [1]).

Der deutsche Übersetzer Eschenburg bemerkt hierzu: „Eigentlich pflegt man nicht das Kopieren der Natur, oder die wirkliche Ausarbeitung eines dichterischen Werks Erfindung zu nennen, sondern die vorhergegangene Wahl der zu kopierenden Gegenstände, und die Anordnung derselben, nach Maßgabe desjenigen Zweckes, den der

---

Essays I, 321; „Der gestrafte Betrüger“ (übersetzt v. J. A. Schlegel im „Buch ohne Titel“) S. 13; Goldoni, *Mémoires* I, 91. Interessant ist der „Appell an die Intelligenz meiner Leser“, durch den Charles Reade in „*The Cloister and the Hearth*“, 1861 I, 211 den „falschen arithmetischen Eindruck“, der durch das auswählende Verfahren jedes Erzählers notwendig hervorgerufen werde, richtig stellen will; vgl. Kellner, Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Victoria, Leipzig 1909 S. 53 f. Ähnlich Fielding, *Tom Jones*; Buch 2 cap. 1. Parodisch Swift, Vorrede z. John Bull; Hamann an Kant 27. Juli 1759. Sterne, *Sentimental Journey*. (*The Captive Paris*).

1) a. a. O. II, 111.



Dichter vor sich hat"[1]). Eschenburg sieht nicht, daß Hurd die Erfindung innerhalb der Ästhetik voll anerkennt, seine Unterscheidung zwischen der „Anordnung" und der „wirklichen Ausarbeitung", durch welche er die Erfindung von der Nachahmung abgrenzen will, wird hinfällig, sobald man vom Ganzen zu den Teilen weitergeht; denn bei ihnen müßte sich, auch in unendlicher Zerspaltung, dieser Gegensatz von Anordnung und Ausarbeitung stets von Neuem wiederholen.

Die Ansicht Eschenburgs führt uns zu dem dritten Moment, das in Batteux' Bestimmung der wählenden Nachahmung enthalten ist, zur Nachbildung des durch Zusammensetzung schöner Teile gewonnenen Vorbildes. Hier wie dort wird der einheitliche Vorgang, der, mit Empfindungen und Wahrnehmungen beginnend, sich schließlich in Ausdrucksbewegungen entfaltet, in zwei Akte zerlegt[2]), deren einer mit der Entwicklung des inneren Bildes schließt, während der andre mit dem Versuche, die innerlich vorhandenen Vorstellungen äußerlich nachzubilden, anfängt. Die Herstellung des „sinnfälligen Teils" — der Ausdruck Stifters[3]) setzt diese ganze Art des Vorstellens in gute Beleuchtung — wird als Nachahmung des geistigen Urbildes aufgefaßt. Der Prozeß des Erfindens der äußeren Erscheinung ist abgeschlossen, wenn der geistige Entwurf im Bewußtsein vor sich geht, und von diesem wiederum ist die äußere Gestaltung abgetrennt.

„*En supposant que le tableau idéal a été conçu selon les règles du Beau, dans l'imagination du Peintre: sa première opération pour l'exprimer: ou le faire naître, est le trait — — c'est le dessein*"[4]).

---

1) II, 320, d. Übers.

2) Vgl. Fiedler, Schriften über Kunst, S. 273 f.

3) Über die Bedeutung des Stoffes bei einem Kunstwerk. 1861. Schriften ed. Aprent I, S. 202.

4) B. a. 248. Vgl. 244.

Man kann auch heute noch nicht sagen, daß diese „sonderbare Umkehrung eines natürlichen Verhältnisses“ bereits historisch geworden sei. Noch heute ist es nicht überflüssig, zu erinnern, daß, so wenig die Sprache die Gedanken wiederholt, sie vielmehr eine Entwicklungsform des Denkens selbst ist, ebensowenig die Hand des bildenden Künstlers die Leistung des Auges noch einmal nachschafft; „es entsteht vielmehr etwas Neues, und die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge tut, gerade an dem Punkte auf und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Tuns angelangt ist“ [1]).

Indem Batteux so alle Veränderung der Wirklichkeit auf eine Auswahl aus schon vorhandenem Material zurückführt, sichert er sich gegen eine willkürliche Phantastik. Daß hierdurch jene Schwächen, die aus dem unbestimmten Gebrauch des Fiktionsbegriffes entstehen könnten, ausgeglichen werden, ist nicht das Verdienst von Batteux' dialektischer Kunst. Er hat es unterlassen, die Begriffe der Nachahmung, der Fiktion und der Auswahl gegeneinander abzugrenzen. Die eigentümliche Doppelseitigkeit des Nachahmungsbegriffs gab diesem einen Umfang, in den jene anderen aufzugehen schienen, und so wurden unabhängige, von einander verschiedene Funktionen des Geistes heillos mit einander verkoppelt. Unter diesen Umständen kann die Durchführung aller Künste auf einen einzigen Grundsatz nicht viel besagen, da eben dieses letzte Prinzip nicht einheitlich ist, und die Elemente, aus denen es besteht, sich gegebenenfalls in der Begründung vertreten müssen.

---

1) Fiedler, Schriften über Kunst S. 275.

2.

Als Batteux' Theorie in Deutschland bekannt wurde, waren ihre Grundbegriffe, auch in ihrer besonderen Anwendung, dort keineswegs fremd. Die Nachahmung in der Bedeutung der Fiktion [1]), wie die Auswahl und Sammlung schöner Teile [2]) waren schon dem 17. Jahrhundert geläufig gewesen. Betrachten wir die Ansichten Gottscheds, deren Bekanntheit um die Mitte des 18. Jahrhunderts auch bei denen, die den Mann verspotten, vorauszusetzen ist, so finden wir hier durchaus den Kontakt mit der vorhin dargestellten Terminologie.

Gottsched meint mit seinem Zugeständnis, daß auch der Geschichtschreiber nachahme, gerade die „Änderungen der Wahrheit" [3]); nicht die getreue Wiedergabe des Geschehenen, sondern Erfindungen von Reden, die niemals wirklich gehalten worden, durch Bilder ausgeschmückte Darstellungen, die ihm „Proben von der dichterischen Einbildungskraft dieser Skribenten sind" [4]). Nach dem Vorangegangenen kann es nicht so absonderlich erscheinen [5]), daß Gottsched die Fabel, die „Seele

---

1) Borinski, Poetik der Renaissance S. 68 f.
2) Ebenda S. 208.
3) Kritische Dichtkunst² S. 96.
4) Ebenda 90, 95.
5) Vgl. Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie I, 100, 102.

der Dichtung", eine Nachahmung nennt und damit meint, daß sie einen wirklichen Hergang durch einen ausgesonnenen ersetzt [1]). Daß die Fabel in diesem Sinne eine Nachahmung genannt werden darf, wird in den „Kritischen Beyträgen" [2]) gegen einen Angriff Bocks verteidigt: Auch wenn der Gegenstand der Dichtung aus der wahren Geschichte entlehnt wird, „so bald nur der Dichter seine Personen lebhaft macht; so bald er ihnen Reden in den Mund legt; so bald er einen Umstand verändert; einen anderen entweder wegläßt; oder dazu dichtet und weiter ausführt, um die Handlung lebhafter zu machen: so bald ist die Fabel da. Die Begebenheit ist nicht mehr wirklich so vorgefallen, als er sie vorstellt" [3]).

Die Fabel, die also in einer Veränderung des wirklich Vorgefallenen besteht, wird von Gottsched als „höchster Grad der Nachahmung" [4]) bezeichnet. Hierbei stützt sich Gottsched auf seine Einteilung der Nachahmungsweisen in der kritischen Dichtkunst, die an dem Fehler leidet, daß das Teilungsprinzip vor der dritten Gruppe gewechselt wird. Nachdem er nämlich die Nachahmungsmöglichkeiten zuerst [5]) nach dem Gesichtspunkte der dichterischen Tätigkeit in Beschreibung und Annahme einer Maske oder Erteilung einer Rolle durch den Dichter gegliedert hat [6]), im Anschlusse an die antike Unterscheidung von *μίμησις* und *ἀπαγγελία*, vermischt er diese Teilung dann mit einer Gliederung der ästhetischen Gegenstände in Sachen, Menschen und Handlungen, welcher letzten Gattung er kein Glied jener antiken Einteilung zuweisen konnte; er behandelt nicht mehr die

1) A. a. O. cap. IV, § 6 f.
2) III, 336 f.
3) Ebenda 339.
4) Ebenda 338.
5) Cap. IV, § 1.
6) § 3.

erzeugende Funktion, sondern das erzeugte Gebilde [1]), die Fabel, und gelangt so dahin, die Erdichtung des wichtigsten und kompliziertesten Objekts als höchsten Grad der Erdichtung anzusehen [2]).

Die Mißverständnisse, die sich an Gottscheds Nachahmungstheorie knüpften, sind von ihm selbst verschuldet worden, denn außer dieser Bedeutung, daß die Nachahmung gerade die Fiction eines Herganges sei, gebraucht Gottsched den Begriff auch in der Absicht, die Forderung der Naturwahrheit daran zu knüpfen: „Die Fabel selbst, die von anderen für die Seele eines Gedichtes gehalten wird, ist nichts anderes als eine Nachahmung der Natur. Denn wenn die Fabel nicht wahrscheinlich ist, so taugt sie nichts. Wie kann sie aber wahrscheinlich sein, wenn sie nicht die Natur zum Vorbilde nimmt und ihr Fuß für Fuß nachgehet“ [3]). Mit dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit sehen wir hier die Naturnachahmung verbunden: das ist nicht streng Wolffisch gedacht, denn Wolff konstituiert die Wahrscheinlichkeit rein logisch, unabhängig von der wirklichen Natur, die nur als ein Fall der vielen Verwirklichungsmöglichkeiten des Wahrscheinlichen angesehen wird. Auch ohne Rücksicht auf die Gesetze der Wahrscheinlichket hat Gottsched die Natur als Muster zur Nachahmung empfohlen [4]); wohl in der geheimen Überzeugung, daß zwischen Naturtreue und Wahrscheinlichkeit kein Zwiespalt entstehen könne.

Noch mannigfaltiger wird das Wort „Nachahmung“ von Gottscheds Gegner Breitinger angewendet. Was Breitinger im allgemeinen darunter versteht, zeigt seine große Auseinandersetzung mit dem Leipziger Kunstrichter gelegentlich der Frage, ob Gleichnisse in der Tragödie

1) § 6 ff.

2) Cap. 1, § 33 wird von Servaes S. 38 mit Unrecht herangezogen.

3) Krit. Dichtkunst [2] S. 89.

4) Ebenda S. 127.

angebracht sind oder nicht, die Gottsched mit dem Hinweis auf die elementaren Äußerungen der Leidenschaft im wirklichen Leben verneint hatte: „Es ist wohl nicht anders, die Poesie ist eine geschickte Nachahmung der Natur; die erste Grundregel, worauf die Lehrbücher von der Rede-Kunst hinauslaufen müssen, lautet: Studieret die Natur und folget ihrem Winke. Allein diese Regel ist so allgemein — —, daß sie nicht alleine vor die Wohlredenheit und Poesie, sondern auch vor die Künste der Bildhauer und Mahler und fast alle übrigen Künste, welche in der Nachahmung bestehen, dienet. Auch gibt uns diese Regel von der Natur und dem innerlichen Wesen der Dinge keinen Unterricht. Und gesetzt, daß wir die Natur derselben schon verstünden, so zeiget sie uns noch weniger als dieses, wie wir sie mit dem Griffel oder dem Pinsel, oder der Feder geschickt nachahmen sollen. — — — Sie will uns allein erinnern, daß alle Lehren der Kunst aus einer genauen Betrachtung der Natur hergeholet und festgestellt worden, damit wir dieselben mit desto größerm Fleiß und Ernst untersuchen, und in Acht nehmen“ [1]).

Abgesehen von den skeptischen Zwischensätzen würde Breitinger wohl Zeit seines Lebens so geantwortet haben, wenn man ihm die Frage nach seiner Auffassung des Nachahmungsbegriffs vorgelegt hätte. Aber deshalb sind gelegentliche Varianten der Bedeutung und des Gebrauchs keineswegs ausgeschlossen. So nennt er einmal einen Analogieschluß eine „kritische Nachahmung“ [2]), und in demselben Buche, dem wir entnahmen, welchen Inhalt Breitinger der Nachahmungsformel unterlegt, bedeutet daneben Nachahmung soviel wie Darstellung einer Sache durch Description im Gegensatz zu der durch Gleichnisse [3]).

---

1) Abhandlung von den Gleichnissen Zürich 1740 S. 198 f.
2) Kritische Dichtkunst 1740 I, 393.
3) Abh. von den Gleichnissen, passim. Vgl. o. S. 65.

Neben diesen Erweiterungen der Wortbedeutung findet sich aber auch eine Einengung; und in dieser erkennen wir sogleich jene alte Mimesis wieder, die auch bei Gottsched uns als eine der verschiedenen Darstellungsarten begegnet ist.

„Die prosaische Schreibart der Wohlredenheit ist zwar auch eine Nachahmung der Natur; aber sie ist in diesem Zweck von der Poesie gäntzlich unterschieden, und daher rührt auch der merkliche Unterschied ihres Ausdruckes. Die Wohlredenheit suchet durch die Nachahmung zu unterrichten und zu überreden; hiemit bestehet ihre Schreibart in einer Nachahmung derjenigen Art zu reden, deren sich die Menschen gewöhnlich bedienen —". Der Redner ahmt die natürliche Rede nach, „er vertritt durch seine künstliche Nachahmung die Stelle gemeiner Menschen, die weder durch eine außerordentliche Erleuchtung noch durch einen übernatürlichen Trieb geleitet werden" [1]).

Breitinger scheint hierbei an die Vertretung der Parteien vor Gericht durch einen Fürsprech zu denken, wie Scaliger den *institor qui Eri iussa suis verbis explicat*, einen Nachahmer genannt hatte. Wie Scaliger lehnt Breitinger die Nachahmung als höchstes Prinzip der Poesie mit der Begründung ab, daß diese auch außerhalb der Dichtkunst anzutreffen sei, also nicht das Eigentümliche der Dichtung kennzeichne, und schränkt wie jener, allerdings ohne dessen „keineswegs einwandfreie Polemik gegen Aristoteles" [2]) seine Beweisführung auf den engeren Begriff der eigentlichen Mimetik ein [3]).

Nahe damit berührt sich die Behauptung I. B. Clé-

1) Kritische Dichtkunst II, 401 f.

2) Vgl. Dilthey, Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 7. Januar 1904, Sonderabdruck S. 15.

3) Das Dramatische ist für Breitinger „die vollkommenste Art der Nachahmung"; Kritische Dichtkunst I, 470.

ments (der nach Voltaire seinen Namen sehr zu Unrecht führte), daß eine Rede von Demosthenes, Cicero oder Bossuet nicht Natur selbst, sondern Nachahmung der Natur sei; denn Cicero spreche in seiner Rede für Milo anders als Milo selber, Demosthenes in seinen öffentlichen, geschriebenen Reden anders, als er ohne Vorbereitung gesprochen haben würde[1]: *„c'est la Nature imitée et embellie par un Art“* [2]).

Neben der allgemein geltenden Bedeutung des Nachahmungsprinzips als Forderung der Naturwahrheit bemerken wir also überall Ansätze und Entfaltungen einer Begriffsentwicklung, die gerade in das Gegenteil überschlägt. Der Grund für diese Widersprüche, die zeitlich und personell in einander greifen, liegt darin, daß unter „Natur“ einmal die Welt der Erscheinungen, das Bild der Existenz im Bewußtsein verstanden wird, andererseits aber auch dieses Bild mit dem besonderen Anlaß der sprachlichen Übermittelung, der seinerseits wieder in jenem Bewußtseinsbilde seinen Platz hat, zu innig verwächst, als daß eine solche Abstraktion zum Zwecke der reinen Anschauung vorgenommen werden kann. Nach dieser zweiten Auffassung ist jede sprachliche Äußerung, die durch das wirkliche Leben veranlaßt wird, Natur, und alles was einem anderen Anlasse, also der dichterischen Phantasie, entspringt, Nachahmung dieser Natur, gleichviel in welchem Grade die Nachahmung der Natur ähnlich ist, oder von ihr abweicht.

Man kann die erste Auffassung der Naturnachahmung eine ästhetische, die andere eine aktuelle nennen, die ebensogut aus der naiven Praxis wie aus einer metaphysischen Reflexion hervorgehen kann. Bis in die neueste Zeit hinein hat die Ästhetik sich von der

---

1) *Essays de critique sur la littérature ancienne et moderne.* Amsterdam 1785 I, 145.

2) Ebenda I, 144.

aktuellen Betrachtungsweise nicht ganz befreien können. Wenn auch die überwiegende Mehrzahl der Nachahmungstheoretiker eine solche ästhetische Naturnachahmung vertritt, so sehen wir doch noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Möglichkeit vorhanden, sich für die entgegengesetzte Auffassung auf Autoritäten zu berufen.

3.

Wird der entscheidende Charakterzug des Künstlerischen in der Unwirklichkeit gesehen, so ergeben sich für die Poesie im besonderen schwerwiegende Konsequenzen.

Nicht nur die Wirklichkeit der dargestellten Handlungen, sondern auch die der individuellen Äußerungen des Dichters selbst wird geleugnet, und jeder unmittelbare Gefühlsausdruck, wie jedes persönliche Bekenntnis wird als „Erdichtung“ oder „künstliche Nachahmung“ abgetan und seines natürlichen Nachdrucks beraubt.

In dieser Frage hat Batteux den Widerspruch Johann Adolf Schlegels erfahren.

Schlegel greift das Nachahmungsprinzip nicht in seiner ganzen Ausdehnung an; er bestreitet aber, daß es für den Dichter nur die eine Möglichkeit gebe, unter der Maske der Fiktion seine Absichten auszudrücken. Die Wirkung eines Gedichtes wäre von vornherein vernichtet, „wenn es da die Miene der Nachahmung annähme, wo daran gelegen war daß es für Ernst, für wahre Empfindungen oder Grundsätze oder Gesinnungen gehalten werde“ [1]). Neben die Erdichtung tritt die Wirklichkeit selbst, neben die Nachahmung der Natur die natürliche Äußerung.

Nach Schlegels Anschauung gibt es für den Dichter drei Möglichkeiten, seinen Stoff zu gestalten.

---

1) II., S. 233.

Wenn der Rohstoff schon so beschaffen ist, daß die künstlerische Arbeit ihn nicht mehr zu vollenden braucht, wenn er also bereits an sich ästhetisch wertvoll ist, dann beschränkt sich die Tätigkeit des Künstlers darauf, ihn ohne Veränderung in seine Darstellung herüberzunehmen. In solchen Fällen hat die Natur dem Künstler „gleichsam vorgearbeitet“ [1]) sodaß dieser auf eine Umformung verzichten kann. Diese bloße Entlehnung, die eine sprachliche Formung durch andere Mächte als die Kunst des Dichters voraussetzt, ist von Schlegel in der ersten Auflage mit dem Worte „Vorstellung“ [2]) benannt worden; da ihm dieses aber nicht allgemein genug schien [3]), hat er es durch „Ausdruck“ ersetzt, wofür er zuweilen auch „Darlegung“ gebraucht. Hiermit will er jede, auch die allgemeinste und farbloseste Art der Mitteilung von Erlebnissen bezeichnen; man darf auch nicht, wenn Schlegel von „Ausdruck von Empfindungen“ spricht, irgend welche subjektive Färbung annehmen. Das Verfahren der photographisch treuen Abschilderung würde also von Schlegel nicht Nachahmung sondern Ausdruck genannt werden, wie jede darstellende Tätigkeit, die nicht etwas Neues schafft. Anders steht es mit den Werken der bildenden Kunst; sie sind „Gegenstände von einer ganz anderen Gattung“ [4]) als die Originale der Natur, daher können sie nicht einem bloß die Natur ausdrückenden Verfahren entspringen. Dieses kann nur in einer Kunst stattfinden, die über ein Ausdrucksmittel verfügt, das auch dem wirklichen Leben angehört. Ein solches Ausdrucksmittel besitzt die Poesie in der Sprache, daher sind hier die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit schwer zu ziehen, ja im einzelnen Kunstwerk begegnen sich Dichtung und Wirklichkeit: „Wir finden

---

1) II., S. 231.
2) A. S. 291.
3) II., S. 217.
4) I., S. 60.

nicht weniger Werke, welche zur Hälfte Nachahmungen der Natur und zur Hälfte Natur selbst sind“ [1]).

Wenn der Dichter eine Tatsache seines eigenen Seelenlebens in Worte faßt, wenn er den Bericht einer wahren Begebenheit der historischen Überlieferung entnimmt [2]), so kann von einer Erdichtung nicht die Rede sein.

Doch nur in den seltensten Fällen erfüllt der bloße Stoff schon alle Bedingungen, die den Charakter eines Kunstwerks ausmachen. „Die Natur zeigt sich uns nicht allezeit in ihrer ganzen Vollkommenheit“ [3]). Wenn nun an den Künstler die Aufgabe herantritt, dem Gegenstande die in der natürlichen Bildung nicht anzutreffende Vollendung zu erteilen, so ist darum diese Tätigkeit doch nicht als Erfindung zu bezeichnen. Das Genie kann diese Forderungen „auch erfüllen, wenn es die Natur zu seinem Gebrauche bloß ausbessert“ [4]). Diese Verbesserung der Natur sieht Schlegel vor allem in der Steigerung der Ausdrucksmittel, in der rhythmischen Ordnung der Sprache [5]). Aber auch der Inhalt kann gestaltet werden, ohne daß die dichterische Phantasie an Stelle der gegebenen Wirklichkeit eine andere künstlich nachzuahmen braucht. Wenn der Dichter aus der Fülle des Stoffs „die vollkommene Natur bemerkt und heraushebt“ [6]), so schafft er damit nichts Neues, er bleibt innerhalb der Grenzen des Gegebenen.

Nachahmung findet erst da statt, wo die Einbildungskraft des Dichters den Stoff umformt und ein Neues, in der Wirklichkeit nicht Vorhandenes, allein mit ihren Mitteln erschafft [7]). Schlegel hat tatsächlich kein Be-

---

1) II., S. 192.
2) II., S. 237.
3) II., S. 230.
4) II., S. 23.
5) II., S. 216, 473.
6) II., S. 235.
7) I., S. 292.

denken getragen, den Ausdruck Schöpfung durch den der Nachahmung zu ersetzen.

A. 392:	B. 465, C. II. 350:
„Die Schäferpoesie ist nicht sowohl eine Nachschilderung, als eine Schöpfung".	„Denn das ist augenscheinlich, daß die Schäferpoesie kein Ausdruck der wahren Natur, sondern ganz der Nachahmung gewidmet sei"[1].

Die Tätigkeit der Phantasie, die neue, in der Natur nicht vorhandene Gebilde schafft, wird von Schlegel streng von jener nur auswählenden und verschönernden Bearbeitung gesondert: „Zur Nachahmung aber wird ohne Zweifel mehr erfordert. Man muß sodann nicht nur die schönsten Züge wählen, sondern auch sie zusammensetzen; und zwar, welches das Hauptsächlichste ist, um ein Geschöpf der Einbildungskraft, es sei nun historischer oder bloß physischer Natur, daraus hervorzubringen"[2]. Die Funktion des Zusammensetzens von Einzelheiten ist der Ausbesserung wie der Nachahmung gemeinsam; bei dieser tritt aber, was Schlegel als „Hauptsächlichstes" betont, die Einbildungskraft in Tätigkeit; sie produziert „ein solches Vorbild, nach welchem ein Nachbild sich verfertigen läßt"[3].

Man darf sich durch das Wort Nachbild nicht beirren lassen und dieses etwa mit der Nachahmung in eine besondere Verbindung bringen. Der Gegensatz von Vorbild und Nachbild erstreckt sich über das gesamte Gebiet der Produktion; mit dem Vorbilde meint Schlegel den inneren geistigen Entwurf, mit dem Nachbilde die äußere sinnfällige Gestaltung. „Das Vorbild und das Nachbild sind nicht Gegenstände von verschiedener Gattung, sondern eben dieselben nur doppelt"[4]. Durch

1) Vgl. II., S. 404.
2) I., S. 61.
3) I., S. 61; vgl. II. 404 f.
4) II., S. 47.

die Sinne nimmt der Künstler das außer ihm in der Natur vorhandene, durch die Einbildungskraft das von dieser selbst erschaffene Vorbild wahr.

Wir können also die Nachahmung als künstliche Erzeugung eines Vorbildes durch die Einbildungskraft bestimmen, während die Ausbesserung sich mit dem natürlichen Vorbilde der gegebenen Wirklichkeit begnügt[1]).

Solche Nachbildungen sieht Schlegel in jeder größeren Dichtung enthalten, da der Dichter auch nicht mit dem poetisch wertvollsten in der Natur und Geschichte gegebenen Material allein, ohne Erfindung neuer Züge auskommen kann. Um bis in alle Einzelheiten lebendig eine historisch überlieferte Begebenheit dichterisch zu gestalten, fehlt es jedem Stoffe an Details, die zu ersinnen der Phantasie des Dichters übrig bleibt. „Und wie sollte es möglich seyn, eine völlige Tragödie ohne Nachahmung zu verfertigen? Sie sey bloße Natur in ihrer Anlage; Sie sey es, wenn man will, in der Vertheilung des Planes und in der ganzen Folge der Begebenheiten, sodaß der Poet fast nichts braucht, als sie in die Form von Aufzügen und Auftritten zu bringen; Sie sey es sogar in allen Charakteren und Situationen; Dennoch wird sie noch alle Zeit in der Ausführung, sie wird in den gemäßen Reden, die den ausgeführten Personen nach ihren Charakteren in den Mund gelegt werden, Nachahmung der Natur seyn müssen[2]).

Gerät die poetische Nachahmung in Widerstreit mit der historischen Glaubwürdigkeit, so hat diese hinter den Erfordernissen jener zurückzustehen[3]); wenn die Kritik an den Entlehnungen aus der Geschichte poetische Mängel entdeckt, so bleibt die Berufung des Poeten auf die historische Tradition erfolglos[4]).

---

1) II., S. 47.
2) II., S. 231.
3) I., S. 205, II., S. 231.
4) II., S. 231.

Wenn auch die Lyrik, als diejenige Gattung, in welcher der subjektive Ausdruck des Dichters vorherrscht, der Ausgangspunkt von Schlegels Opposition gegen das den Ernst jener Äußerungen aufzuheben drohende Nachahmungsprinzip geworden ist, so hat Schlegel doch nicht daran gedacht, die Wirksamkeit dieses Prinzips in der Lyrik gänzlich zu bestreiten. So fallen für ihn Gleims Grenadierlieder, Gerstenbergs Gedicht eines Skalden, wie alle Dichtungen, die bestimmten historischen oder erfundenen Personen in den Mund gelegt werden, in gleicher Weise in das Gebiet der Fiktion, wie etwa Klopstocks „Kriegslied", in welchem der Dichter „sich selber in eine gewisse angenommene Fassung setzet" [1]). Umgekehrt sieht Schlegel auch da eine bloße Erdichtung, wo „ein Poet unter einer der erdichteten oder nachgeahmten Personen seines Gedichts sich selber schildert; ihr seine eigenen Empfindungen in den Mund legt" [2]). Das Gemeinsame an diesen Darstellungen subjektiver Gefühlsäußerungen besteht für ihn darin, daß in beiden Fällen eine Maske angelegt wird.

Die innere Mangelhaftigkeit dieser Betrachtungsweise, welche die Tatsache des wirklichen Erlebnisses gegenüber der Art der Übermittlung außer Acht läßt, nach welcher der Werther eine künstliche Nachahmung ist, da Goethe seine Erlebnisse ja einer anderen Gestalt in den Mund legt, ist in der engen und niedrigen Vorstellung begründet, die Schlegel von dem Erleben des Gefühles selbst besitzt. Die Existenz des Affektes beschränkt sich für ihn nur auf die Dauer der unmittelbaren Erregtheit, er ist eigentlich für ihn nicht reproduzierbar, die Formung eines lyrischen Gedichtes aus der Erinnerung an ein vergangenes Erlebnis, sofern nicht ein schlichter direkter Bericht der Tatsachen vorliegt, ist ihm „Nachahmung der eigenen Empfindung"; wenn dem Dichter „eine Liebe, die er ehe-

1) II., S. 232.
2) I., S. 372, 376.

mals fühlte, den Ton angibt, eine erdichtete Liebe zu besingen" [1]), so steht der Dichter für Schlegel außerhalb des Erlebnisses. Die „Erdichtung" eines Gefühls ist auch für Schlegel, so sehr der Terminus „Ausdruck" zu einer solchen Annahme verleiten könnte, nicht imstande dieses Gefühl in der Seele des Dichters lebendig zu machen. So kommt er zu der Ansicht, daß die griechischen Dithyramben wegen der „so weit über die gewöhnlichen Gränzen" gesteigerten Höhe der Empfindungen „nicht leicht eine bloß ausgebesserte Natur seyn konnten, mehrenteils ganz offenbar Nachahmung seyn mußten" [2]).

An folgendem Beispiel hat Schlegel zu erläutern versucht, worin er den Unterschied zwischen Nachahmung und Ausbesserung sah. „Man finde Gefallen an dem Gespräche von irgend einer Materie, das zwischen Männern, die schön denken, und ebenso schön sich ausdrücken, wirklich geführet worden. Davon entzücket, beschließe man, es nieder zu schreiben. Das ist die schöne Natur, und zwar gewählt. Es wird indessen bei der schriftlichen Abfassung immer noch einer Ausbesserung bedürfen; denn auch die besten Geister können aus dem Stegreife nicht so schön denken, als wenn auf dem Papiere alle Gedanken gleichsam die Musterung aushalten müssen; und bei der größten Stärke in einem guten Ausdrucke wird man doch nie so schön sprechen als schreiben. Nun ist es also die schöne Natur nicht bloß gewählt, sondern auch mit Kunst ausgedrückt."

Was also Schlegel Natur nennt, ist nicht, wie Schenker annimmt, ein „Gegenstand" der Poesie, den diese auszudrücken hat, sondern ein Bestandteil der Darstellung selbst; es ist die direkte Entlehnung aus der Wirklichkeit, mag diese sich im lebendigen Gespräch oder in wissenschaftlicher, schriftlicher Verarbeitung darbieten. Die Ausbesserung beschränkt sich auf die Zurichtung des

1) I., S. 376.
2) I., S. 379.

nicht aus dem Geiste der Poesie geborenen Materials, das durch sie in eine den Absichten des Dichters entsprechende Darstellung eingefügt werden soll.

„Ausbesserung“ nennt Schlegel dieses wählende und glättende Verfahren; unbekümmert um die Vorwürfe, die Breitinger deswegen gegen Jonathan Richardson und Muratori erhoben hatte[1]). Zwar erkennt auch Breitinger den „guten Grund“ dieser Anschauung an, findet aber den Ausdruck zu „hochtrabend“[2]). Nach seiner Meinung wird auch diese angeblich ausbessernde Tätigkeit des Dichters richtiger als Nachahmung der Natur bezeichnet; „wenn man diese Reden im rechten Lichte betrachtet, so wollen sie nicht mehrers sagen, als, der Poet könne vermöge seiner Kunst nicht alleine würckliche Dinge, sondern auch mögliche — — geschickt vorstellen, alldieweil die vorgegebene Verbesserung der Natur notwendig eine Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit zum Grunde haben muß, und also eigentlich nicht eine Verbesserung derselben, sondern eine Veränderung und Verwandlung des Würcklichen in das Mögliche zu nennen ist. Die Natur hat in der Erschaffung dieser gegenwärtigen Welt nicht alle ihre Kräfte erschöpfet, wenn also der Poet etwas vorstellet, das die Natur zwar noch nicht zur Würcklichkeit gebracht hat, aber doch an das Licht zu bringen vermögend ist, so kan dieses wieder keine Verbesserung, sondern nur eine Nachahmung derselben auch in dem Möglichen selbst geheißen werden“[3]). Auch wenn die Poesie die aus der Wircklichkeit entlehnten Stoffe „in eine willkürliche und vor ihre Absichten vortheilhaftere Verknüpfung versetzen“ will, „muß sie auch in dieser Arbeit das Beyspiel der Natur zum Muster nehmen“[4]).

---

1) Schlegel zitiert den ersten Band von Breitingers Kritischer Dichtkunst I. 112, 350, II. 302 ff.

2) Kritische Dichtkunst I. 267.

3) Ebenda S. 268.

4) Ebenda S. 262.

Was hier unter Ausbesserung verstanden wird, deckt sich nicht mit dem Begriffe Schlegels. Dieser sieht in der wählenden Ausschmückung keinerlei Erfindung. „Wählen aber und verschönern, heißt das wohl nachahmen"[1]? Er betrachtet die geistigen Vorgänge des Auswählens und des Fingierens und findet, daß dieses zwei grundverschiedene Betätigungen sind; die Gebundenheit der Phantasie an die Gesetze der Wahrscheinlichkeit, die für Breitinger wie Batteux das Entscheidende ist, läßt er bei Seite. Die „Verwandlung des Würcklichen in das Mögliche" fällt für Schlegel nicht in das Gebiet der Ausbesserung, sondern in das der Nachahmung. Es ist nicht anzunehmen, daß Schlegel den Begriff der Ausbesserung von Muratori oder Richardson, weder durch die Vermittlung von Breitingers Polemik noch gar direkt entlehnt hat. Denn Richardson behandelt die Lehre vom „*improvement*" in dem Abschnitte seiner „*Theory of Painting*", der von der Erfindung handelt[2]; und wenn Muratori sagt, „*il Poeta ha da compiere, da perfezionar la Natura*"[3], so schwebt ihm der aristotelische Vergleich von Geschichte und Poesie vor, wenn ihm auch das „*che dovrebbono essere*" nur soviel wie „*eminente*" bedeutet. Ganz klar tritt der Unterschied in einer von Muratori angeführten Stelle aus Robortellos Aristoteleskommentar zu Tage: „*Poetae recedunt saepe a Vero et excellentiorem quandam speciem Veri effingunt*"[4]. Breitinger ist bemüht,

1) II., S. 235.

2) Works, 1792 S. 20 ff.

3) *Della perfetta Poesia* I., S. 66.

4) Muratori I., 89; ebenso Richardson: „*When I say nature is to be raised, and improved by Painting, it must be understood that the actions of men must be represented better than probably they really were, as well as that their persons must appear to be nobler, and more beautiful than is ordinarily seen. In treating a history a painter has other rules to go by than a historian whereby he is as much obliged to embellish his subject, as the other is to relate it justly.*" Richardson S. 177.

nachzuweisen, daß alle Abweichungen von der Wirklichkeit in ihrem Plane durch das Muster der Natur bestimmt bleiben; für Schlegel liegt in der „Ausbesserung“ gar keine Abweichung von der Wirklichkeit, jene reicht gar nicht so weit in den Ursprung des dichterischen Schaffens zurück, sie tritt erst während der äußeren Darstellung in Erscheinung [1]).

Anders steht es mit der Nachahmung, wie die Fortsetzung des oben angeführten Beispiels erweist:

Wenn nämlich der Inhalt einer solchen wirklich angehörten Unterhaltung zum Gegenstand etwa eines Totengespräches in der Art Fontenelles werden soll, dann tritt die Einbildungskraft in Aktion, um die Rollen des Gespräches an Personen des Altertums zu verteilen, die ihrem Charakter gemäß reden, „die Sitten der damaligen Zeit wohl beobachten, auf ihre eigenen Thaten und Begebenheiten, oder auf erlebte Vorfälle hier und da anspielen“ müssen [2]). An die Stelle des realen Vorfalles tritt eine Nachbildung, eine Umsetzung in eine andere historische Situation. „Dies wird unstreitig Nachahmung der Natur sein; denn der Verfasser muß bald diese bald jene Person annehmen, um sich ganz in ihre Umstände hineinzudenken, seine eigene Person auf eine lange Zeit vergessen und nicht nur ein Zeitgenoß der redenden Person, sondern sogar sie selber werden, bis mit ihr eine andere Person im Reden abwechselt, in die man sich eben also verwandelt“ [3]).

Die Nachahmung, die hier als Faktor der lyrischen und dramatischen Produktion auftritt, ist wiederum nichts anderes als jene alte mimische Maske, die uns so oft in der Diskussion des Nachahmungsprinzips begegnet ist.

---

1) Harsdörffers „Ausbildung“ deckt sich mit der Fassung, die Breitinger dem Begriff der Ausbesserung gegeben hat. H. gibt ihn lateinisch durch *inventio* wieder. Vgl. Krapp, Harsdörffers ästhetische Tendenzen. Berlin 1903, S. 31.

2) II., S. 336.

3) II., S. 236.

Daß diesem hier der „bloße Ausdruck" als *causa efficiens* der Lyrik entgegengesetzt wird, erinnert an ein bisher noch nicht herangezogenes Argument Scaligers: *„multa sunt genera carminum, multa poematum, quorum nullum iam hoc in censu reponeretur, Lyrica, Scolia, Paeanes, Elegiae, Epigrammata, Satyrae, Syluae, Epithalamiae, Hymni, alia: in quibus nulla exstat imitatio, sed sola nudaque ἐπαγγελία id est enarratio aut explicatio eorum affectuum, qui ex ipso proficiscuntur ingenio canentis, non ex persona picta"* [1]).

Sollte Schlegel tatsächlich die Erkenntnis, daß der Ausdruck wirklicher Empfindungen in der Poesie das Nachahmungsprinzip sprenge, der Lektüre Scaligers verdanken [2]), dann wäre es auffallend, daß Schlegel nicht wie Scaliger und Breitinger die Giltigkeit dieses Grundsatzes bestreitet, nach der anderen Richtung, daß dieser sich auch über das Gebiet der Poesie hinaus erstrecke.

Hatte Scaliger das ganze Reich der Nachahmungen unter dem Gesichtspunkte der *causa efficiens* in die Bezirke der reinen Kunst, der reinen Natur, und der Mischung aus beiden eingeteilt [3]), so treffen wir bei Schlegel das gleiche Schema an, jedoch nur im Hinblick auf die Poesie: „Bey der Musik, bey der Bildhauerkunst, bey der Malerey, bey der Tanzkunst ist alles leicht, weil sich bey ihnen Kunst und Natur allzu deutlich unterscheiden, als daß sie sich verwechseln ließen. Aber die Gränzen der Poesie fließen mit den Gränzen der Prosa so sehr ineinander, daß das schärfste Auge sie genau zu entdecken, und das Gebiet der einen von dem Gebiete der anderen zu scheiden nicht vermag. Es gibt hier nicht etwa bloß Werke, welche allein Nachahmungen und andere, die ganz Natur sind, wenn wir auch die ausgebesserte Natur darunter verstehen; sondern wir finden nicht weniger Werke, welche zur Hälfte Nachahmungen

1) Scaliger, Poetik VII. 2. S. 347.

2) Gottsched hatte das Buch für die „Deutsche Gesellschaft" erworben. Waniek S. 130.

3) Vgl. oben S. 40 f.

der Natur, und zur Hälfte Natur selbst sind“ [1]). Die Abweichungen von dem Schema Scaligers erklären sich daraus, daß Schlegel die reale Substanz aus der Rechnung läßt und den Gesichtspunkt der *causa efficiens* rein durchführt.

Daß die Nachahmung nicht die einzige Art dichterischer Produktion sei, hat Schlegel im Laufe der Jahre immer entschiedener betont. Gibt er in der ersten Auflage zu, daß „die Nachahmung zwar in allen Gedichten herrschen“ muß, aber sie nicht ganz erfüllen darf [2]), so wird diese Einräumung in den beiden späteren Ausgaben [3]) dahin eingeschränkt, „daß die Nachahmung zwar in den meisten Gedichten herrschen werde, aber nicht in allen; daß sie in manchen vielleicht [4]) ganz entbehrlich sei, in andern nicht herrsche, sondern nur diene; daß selbst in denen, darinnen sie herrscht, nicht gefordert werde, daß sie dieselben ganz erfülle“. Der Geltungsbereich wird immer enger eingezogen:

1751: „Ich zweifle, daß es Gedichte geben könne, woran die Nachahmung keinen Theil gehabt.“

1759: Ich gebe zu, daß es nur wenig Gedichte geben werde, woran die Nachahmung der Natur keinen Theil gehabt.“

1770: „Ich gebe gern zu, daß derjenigen Gedichte mehr sein werden, woran die Nachahmung der Natur Theil hat, als derjenigen, die ganz leer davon sind.“

Die wesentlichen Punkte seiner Differenz mit Batteux faßt Schlegel in einer Duplik gegen Batteux zusammen:

„Herr Batteux behauptet, daß die Nachahmung der schönen Natur der allgemeine und oberste Grundsatz der Poesie sey; ich behaupte, daß sie es nicht sey, sondern daß sie den Grundsatz der ausgebesserten Natur zur Seite habe, und deswegen einen höheren fodere, der beide

1) II., 192.

2) A. 295.

3) B. 378, C. II. 237.

4) C. hat „vielleicht“ gestrichen.

unter sich fasse. — Herr Batteux behauptet, daß das Wahre, wenn es in Gedichten eine Stelle finden wolle, nicht anders als unter der Maske der Nachahmung erscheinen dürfe. Ich gebe zu, daß es diese Maske tragen könne, — — — aber ich behaupte zugleich, daß das Wahre nicht überall verbunden sey, diese Maske vorzunehmen, oft es nicht thue, ja oft es nicht thun solle; sondern es sogar schaden würde, wenn sie vom Leser für Nachahmung angesehen, und als solche beurtheilt würde"[1]).

Daß Batteux die Begriffe der schönen Natur und der Nachahmung dieser schönen Natur nicht klar auseinanderhält, ist der Kardinalpunkt des Streites[2]). Schlegel führt kein neues Moment in die Diskussion ein, ihm liegt vielmehr an der angemessenen Scheidung und Gliederung des alten Begriffsmaterials. Indem er so an der überlieferten Lehre von der Fiktion Kritik übt, findet er in der dichterischen Gestaltung Elemente ganz realer Lebensäußerungen. Man darf ihm das Verdienst zusprechen, das Ethos des dichterischen Vortrags gegenüber einem falschen Illusionismus verteidigt zu haben.

1) I. 371 f.
2) Vgl. I., 57 f.; II., 234 f.



II.

Die Nachahmung ist als allgemeines Prinzip von Schlegel aus dem Grunde abgelehnt worden, weil es ihm „eigentlich nicht an Wahrheit, sondern an Vollständigkeit“ fehle[1]). Da Schlegel also die Gültigkeit des Nachahmungsprinzips für einen bedeutenden Teil der Poesie zugibt, muß er, um zu einem neuen, umfassenden Grundsatz zu gelangen, diese ganze Fragestellung, ob erdichtet oder wahr, verlassen. Er vollzieht diese Änderung des Ausgangspunktes, ohne die Berechtigung und Fruchtbarkeit der jenem Prinzip zu Grunde liegenden Anschauung durch irgend welche Diskussion anzutasten[2]). Sein Ziel bleibt das gleiche wie das Batteux': den Unterschied

1) S. XIX der Vorrede.

2) Den wunden Punkt der Theorie Batteux' hat Schlegels Freund Cramer scharf erkannt: „Ist in Erdichtungen eigentlich der hohe Grad der Wahrscheinlichkeit, oder der Ähnlichkeit mit der Wahrheit dasjenige, was uns zum Beyfalle fortreißt: so kann die Fiction unmöglich als Fiction das Wesen der Poesie seyn. Denn Erdichten heißt eigentlich nichts anders, als mit seiner Einbildungskraft gewisse Dinge mit einander verbinden, die in dieser Verbindung nicht bey einander sind, noch zugleich existiert haben. Werden sie nun so mit einander verknüpft, daß man an ihrer Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit zweifeln muß: so wird eine solche Erdichtung eben deswegen verworfen, weil uns nicht mit dem angenehmen Betruge geschmeichelt wird, daß sie keine erdichtete, sondern eine wahre Handlung oder Begebenheit sey. Die Poesie kann die Erdichtung brauchen; aber das ist nicht zu erweisen, daß dieselbe ihr Wesen ausmache.“ J. A. Cramer, Von dem Wesen der biblischen Poesie. Poetische Übersetzung der Psalmen. Leipzig, 1755 I. 259.



der poetischen Darstellung von der Prosa allgemeingiltig festzustellen. Daß diese Prosa, unter welchem Namen alle sprachlichen Äußerungen zusammengefaßt werden, so weit sie Erscheinungen und Auswirkungen des unmittelbaren Lebens sind, als etwas absolut Gegebenes und Festes angesehen und in ihrem Ursprung aus dem Erlebnis der Wirklichkeit nicht erforscht wird, behindert auch die Erfassung des poetischen Kunstwerks als sprachlicher Formung des künstlerischen Erlebnisses. Indessen ermöglicht es der Verzicht auf Batteux' Fragestellung, die Bedeutung der Darstellung als solcher in den Vordergrund der Betrachtung zu rücken und so zu einer schärferen Fassung der eigentlichen Aufgabe zu gelangen. Indem Schlegel Poesie und Prosa auf den gemeinschaftlichen Nenner des „Ausdrucks" bringt, stellt sich sogleich die Frage nach dem Unterschiede der beiden sprachlichen Ausdrucksweisen als die eigentliche Frage nach dem Wesen des poetischen Stils dar.

In welchen Momenten der sprachlichen Darstellung sieht nun Schlegel das Wesen des Poetischen begründet, welche Art des sprachlichen Ausdrucks erklärt er für Poesie?

Bevor wir zur Betrachtung dieser Eigenschaften übergehen, müssen wir uns gegenwärtig halten, auf welcher Voraussetzung überhaupt eine solche Frage beruht; es müßte nämlich zuerst festgestellt werden, ob Schlegel sich mit Merkmalen des Stils allein für die Bestimmung des Dichterischen zufrieden gibt, ob etwa auch nach Ablehnung des Kriteriums der Wahrheit andere inhaltliche Kriterien wirksam sind, oder gar den Ausschlag geben.

Schlegels Definition der Poesie in dem Aufsatz „Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatze der Poesie" erteilt auf alle diese Fragen hinreichende Auskunft: „Die Poesie ist demnach der sinnlichste Ausdruck des Schönen oder des Guten, oder des Schönen und Guten zugleich durch die Sprache" [1]). In dieser Bestimmung ist die

1) II, 217.

sprachliche Darstellung durch die Bezeichnung des „Sinnlichsten", der Inhalt als „Schönes, oder Gutes", oder als Verbindung des Schönen und Guten charakterisiert. Zuerst ist es nötig die Bedeutung dieser Inhaltsbestimmungen zu erörtern.

Die Vorstellung vom Schönen ist in der ersten Fassung von Schlegels angeführtem Aufsatz noch dürftig entwickelt; es wird vom Schönen nur das eine ausgesagt, daß es „dem Verstande schmeichelt", während das Gute „das Herz in Bewegung setzt"[1]). Die zweite Auflage bringt zu dieser kurzen Bemerkung über die Wirkung des Schönen eine nähere Erläuterung seines Inhalts. Hierzu bedient sich Schlegel jenes Begriffs, der von Leibniz aus der früheren philosophischen Tradition den Denkern des 18. Jahrhunderts übermittelt und durch Baumgarten zum Zentralbegriff der deutschen vorkantischen Ästhetik geworden ist: der Vollkommenheit. Doch behilft sich Schlegel, um Schönheit und Vollkommenheit in Beziehung zu setzen, mit einer sehr schlaffen und verschwommenen Ausdrucksweise, die keineswegs geeignet ist, beide Begriffe klar und bestimmt von einander abzugrenzen. Die Worte, mit denen Schlegel den neuen Begriff einführt[2]), lassen der Vermutung Raum, daß er die Schönheit als Teil oder objektives Attribut der Vollkommenheit ansieht. Damit wird aber der Sachverhalt nicht getroffen, wir müssen den Gedankengang des Verfassers im einzelnen verfolgen.

Nachdem Schlegel die Schönheit und die Vollkommenheit durch die angeführten Worte in Zusammenhang gebracht und die Elemente der Vollkommenheit vorgeführt hat, geht er, anstatt zu der erwarteten Analyse des Schönheitsbegriffs und der Erörterung, wie beide Begriffe sich zu einander verhalten, vielmehr zu einer Betrachtung

---

1) A. 290.

2) „Dieß (das Schöne) wird allein bey dem Vollkommnen gefunden;" B. 356.

über, inwiefern die Poesie die Elemente des Vollkommenheitsbegriffs verwirklichen müsse.

Diese Elemente, aus denen die Vollkommenheit besteht, sind die Wahrheit und die Ordnung[1]).

Zur Wahrheit ist die Poesie nur in einem geringen Grade verpflichtet. „Um die Wirklichkeit der Gegenstände, die sie zeigt, ja nicht selten so gar um ihre Möglichkeit außer unsern Gedanken ganz unbekümmert; für eine durchgängige Übereinkunft der Begriffe, die sie erweckt, mit dem, was in dem gegenwärtigen Zusammenhange der Dinge da ist, oder da sein könnte, nicht ängstlich besorgt, begnügt sie sich öfters mit einer bloß idealischen Wahrheit"[2]). Diese ist nicht so strengen Gesetzen unterworfen wie die „eigentliche Wahrheit"[3]); der Dichter braucht sich nicht an die vorhandene Wirklichkeit zu binden, „er kann sich vielmehr die Gegenstände zu seinen Begriffen selbst erschaffen, wie er es für gut findet"[4]). Nur ein Gesetz hat er zu beachten: die „idealische Wahrheit darf der Poesie nirgends fehlen"; allein zur Erfüllung dieser Vorschrift „wird weiter nichts erfodert, als daß der Begriff, einestheils mit sich selbst wohl übereinkomme, anderntheils mit denjenigen Begriffen, mit denen er in Verbindung gesetzt worden, nicht offenbar streite"[5]).

In diesem Punkte geht Schlegel weiter als Breitinger, der zwar vom Dichter nicht die Glaubwürdigkeit eines Zeugen erwartet, aber doch zur Bedingung macht: „wenn sie nur nicht unmöglich und unwahrscheinlich sind"[6]). Er stimmt mehr mit dem stets weitherzigern Bodmer

1) B. 356.

2) B. 356 f.

3) B. 357.

4) B. 357.

5) B. 357. Die Unentbehrlichkeit dieser Art von Wahrheit für die Poesie auch B 466 = C II, 351 inbezug auf die Schäferdichtung betont. Vgl. ferner die Abhandlung vom Wunderbarem passim.

6) Breitinger, Kritische Dichtkunst S. 58; vgl. S. 55 f, 61, 67, 110.

überein; das Poetisch-Wahre „hat für die Phantasie und die Sinne seinen zureichenden Grund, es hat keinen Widerspruch in sich, ein Stück davon gründet sich in dem andern“ [1]).

Dieser Teil der Vollkommenheit hat also für die Poesie nur eine negative Bedeutung; zur Schönheit ergeben sich gar keine Beziehungen. Anders steht es mit der Ordnung. Sie zerfällt in zwei Arten, die „Ordnung der Anmuth“, deren Wesen die Eurhythmie ist, und die „Ordnung des Nutzens“, die in einem „inneren oder zweckmäßigen Verhältniss“ der Teile unter einander und zum Ganzen besteht [2]). Wie für alle Künste, so sind auch für die Dichtung insbesondere die beiden Arten der Ordnung „fruchtbare Quellen, aus denen sie ihr Vollkommnes schöpfet“ [3]).

Hier fällt die verschiedene Anwendung des Wortes Vollkommenheit auf. Galt die Ordnung zuerst als ein Teil, so ist sie jetzt eine „Quelle“ der Vollkommenheit geworden. Es handelt sich hierbei nicht um eine individuelle Unsicherheit Schlegels; das allgemeine Schwanken des Sprachgebrauchs ist seinem Lehrer Crusius, der für solche Dinge ein Organ hatte, aufgefallen. „Ein anders ist es, wenn ich sage die Vollkommenheit eines Dinges, und wiederum, wenn ich sage, eine Vollkommenheit eines Dinges; wenn ich frage, worinnen die Vollkommenheit eines Dinges bestehe, und wenn ich wissen will, ob dieses oder jenes eine Vollkommenheit sey. Im lateinischen müßte man es allenfalls so unterscheiden, daß man im ersten Falle *perfectio entis*, im andern *aliqua perfectio entis* sagte“ [4]). Da Crusius die Vollkommenheit im Sinne von „positiver Realität“ auffaßt, interessiert die Begründung

---

1) Bodmer, Abhandlung vom Wunderbaren. Zürich 1740. S. 47.

2) B. 358.

3) B. 358.

4) Chr. A. Crusius, Entwurf der notwendigen Vernunftwahrheiten. 3. Aufl. Leipzig 1766. S. 300 f.

seiner Distinktion nicht weiter. Schlegel versteht unter dem Worte einmal den metaphysischen Begriff, das andere Mal einen Wertbegriff der künstlerischen Darstellung, und damit sind wir unmittelbar an die wichtigste Frage geraten: was ist diese „*aliqua perfectio*", mit Crusius zu reden, was macht die Darstellung zu einer künstlerischen? Welchen Namen trägt diese „Vollkommenheit"?

Nach dem Vorangegangenen ist sie als Resultat der „Ordnung", die ein Teil der metaphysischen Vollkommenheit ist, erklärt worden. „Je mehr Ordnung wir in einem Gegenstande wahrnehmen, je deutlicher wir sie darinnen wahrnehmen, für desto vollkommener achten wir ihn; und wo dieselbe, besonders die Ordnung der Anmuth, in einem so reichen Maße vorhanden ist, daß sie gleich auf den ersten Blick ins Auge fällt, und ohne unsre Untersuchungen abzuwarten, unsern Wahrnehmungen sich von selbst darbeut, ja so zu sagen aufdrängt; das nennen wir schön"[1]).

Mit dieser Ableitung des Schönen aus dem Vollkommnen nimmt Schlegel auf seine Art zu dem Problem Stellung, das die vorkantische Ästhetik am heftigsten bewegte. Während die englischen Theoretiker ihren besonderen Weg gehen, und die Eigenart des Schönen durch psychologische Untersuchungen lusterweckender Eindrücke, oft in einer merkwürdigen Verbindung von experimenteller Vorsicht und spekulativer Deutungsfreude, zu ergründen streben, steht vor allem in Deutschland eine Frage logisch-metaphysischer Natur im Vordergrunde des theoretischen Interesses. Das „Naturschöne" stellt sich als eine Seite der allgemeinen Vorzüglichkeit des Bestehenden dar, das „Kunstschöne" verlangt nach einem ähnlichen Normbegriff, der negativ durch Makellosigkeit, positiv durch Gesetzmäßigkeit ausgedrückt wird. „*Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature*", sagt La Bruyère[2]). Ein solcher

1) B. 358.

2) *Les Caractères*, hg. v. Schneegans S. 43.

allgemeiner und höchster Wertbegriff, der seine Herrschaft über alle Gebiete menschlicher Betätigung, über die Gesamtheit des irdischen und überirdischen Seins erstreckt, ist der Begriff der Vollkommenheit. Das „ist diejenige Eigenschafft einer Sache, da sie alles dasjenige an sich hat, was sie ihrem Wesen und ihrer Absicht nach, warum sie ist, haben soll"[1]).

Es galt nun, das unterscheidende Merkmal, durch das die Welt des Schönen aus dem allgemeinen Bestande der Vollkommenheit herausgehoben wird, das besondere Gesetz des künstlerischen Verfahrens, zum Unterschiede von der gewerblichen Produktion, die ebenfalls vom Begriff der Vollkommenheit umfaßt wird, wie weiterhin von allen übrigen Arten aktiven Verhaltens zu finden. Dabei erwies sich die Vermischung des „Schönen" und des künstlerisch Wertvollen, die Durchdringung ästhetischer Überlegungen mit psychologischer Spekulation, die so oft den Entwicklungsgang der Ästhetik gestört haben, auch einmal als relativ förderlich.

Die Frage, wie das Verhältnis des Schönheitsbegriffs zum Vollkommenheitsbegriff aufgefaßt und geklärt wurde, erfordert zuerst eine kurze Betrachtung dessen, was man sich unter Vollkommenheit vorstellte.

Leibniz hat dem Begriff der Vollkommenheit einen positiven Inhalt gegeben, indem er ihn als „Erhöhung des Wesens" über die normale Gleichgewichtslage bestimmte[2]), allein mindestens für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Verschmelzung mit dem nahe verwandten Begriff der Harmonie, wie sie besonders in Leibniz' Theodicee anzutreffen ist[3]), von entscheidender Bedeutung gewesen. Das zeigt sich schon in der Defi-

---

1) J. G. Walch, Philosophisches Lexikon. Leipzig 1726, S. 2772.

2) Werke, hg. v. Gerhardt VII, 87; vgl. ebenda VII. 112: „Die Vollkommenheit ist eine größe des wesens, oder dasjenige dadurch das wesen mehr ist als es sonst wäre". Vgl. VII. 73. 195. Anders VII. 261, Monadologie § 41.

3) Vgl. vor allem § 357.

nition der Vollkommenheit, die Christian Wolff in einer seiner früheren Schriften darbietet: „Die Zusammenstimmung des manichfaltigen machet die Vollkommenheit der Dinge aus“ [1]). Es darf wohl auf J. G. Walchs Kritik, „dieser Begriff geht vornehmlich auf ein mathematisches *Ens*, oder gantze, so aus verschiednen Theilen bestehet“, zurückgeführt werden, wenn Wolff später in seiner lateinisch geschriebenen Ontologie der Bestimmung des Begriffs als *„consensus in varietate, seu plurium a se invicem differentium in uno“* noch eine nähere Erklärung, was er unter *„consensus“* verstehe, hinzufügt: *„Consensum vero appello tendentiam ad idem aliquod obtinendum“* [2]). Wenn dieser Zusatz auch eine allgemeinere Auffassung ermöglicht, so lassen doch die Beispiele, die Wolff zur Erläuterung anführt, der kunstvolle Bau des Auges, des Uhrwerks u. s. f., erkennen, daß er die Objekte, die als vollkommen bezeichnet werden sollen, vor allem auf ihre Struktur ansah. Es ist dies ein Moment, auf das die optimistischen Weltbetrachtungen jener Zeit in der Tat ihr Hauptaugenmerk richteten. Gerade durch den teleologischen Gesichtspunkt ist eine fruchtbare Scheidung des Schönen und des Vollkommnen lange Zeit gehindert worden.

Es hätte auch an diesem Punkte der Entwicklung die Möglichkeit bestanden, die besondere *„ratio determinans“* des Schönen aufzusuchen, und Wolff ist einmal nahe daran [3]), indessen begnügt er sich damit, das Schöne als eine Unterart des Vollkommnen anzusehen, und gerade für die klassizistische Kunstauffassung erschien der allgemeine Begriff der Vollkommenheit, herausgewachsen aus der Betrachtung des planvoll angelegten Universums,

---

1) Wolff, Vernünftige Gedanken von Gott. Halle 1720, S. 65.

2) Wolff, *Ontologia. Editio Nova* 1736, § 503; vgl. auch Baumgarten, *Metaphysica*, § 94.

3) *Ontologia*, § 526.

besonders geeignet, die höchste Möglichkeit der künstlerischen Vollendung, das Ideal der Korrektheit anzugeben[1]).

Hier aber trat einer jener Vorfälle ein, die in der Wissenschaftsgeschichte nicht selten sind, wenn die verschiedenen Einzeldisziplinen mit ihrer Begriffsbildung bei der Bearbeitung des gleichen Phänomens zusammentreffen, oder wenn ein Terminus, der bereits seine besondere Anwendung gefunden, in neuen Zusammenhängen verwendet wird.

Die Vollkommenheit dient nicht nur der theologischen Dogmatik als sittlich-religiöser Idealbegriff, sondern durch sie wird auch nach dem Urteil Leibniz' „*La notion de Dieu la plus reçeue et la plus significative que nous ayons*", wiedergegeben[2]). Die Verwirklichung der Vollkommenheitsidee nach allen Richtungen wird nur im Wesen Gottes gefunden, und wenn den Gegenständen der irdischen Welt, als Geschöpfen Gottes, in mancher Hinsicht auch ein Teil der von Gott stammenden Vollkommenheit zugesprochen werden darf, so erscheint es einer strengen Denkungsart anstößig, den von Menschenhand hervorgebrachten Kunstwerken, die der Kritik keinen Anlaß zum Tadel geben, dasselbe Prädikat beizulegen, auch wenn eine unbefangene Anwendung des Ausdrucks gar nicht über die Sphäre der künstlerischen Kritik hinauszugreifen beabsichtigt.

Diese Schwierigkeit sucht Bodmer zu umgehen, indem er die Schönheit als einen geringeren Grad der Vollkommenheit erklärt: „Jedermann gestehet, daß es aus-

1) „Indem die Vollkommenheit das Wesen einer jeden Schönheit ausmacht". Gottsched, Kritische Beyträge I., 56. „Die vollkommene Poesie ist eine Wissenschaft, ein Gedichte zu machen, an welchem kein gelehrter Poet etwas erhebliches auszusetzen finden kann". Chr. A. Teuber, Critische Abhandlung von der vollkommenen Poesie der Deutschen, Kritische Beyträge V. 387.

2) Leibniz IV. 427.

geschweifet wäre, wenn man in dem Wercke eines Menschen die höchste Vollkommenheit suchen wollte; die geschicktesten Kunstrichter haben gezweifelt, ob auch jemahls ein vollkommenes Werck des Geistes gefunden worden; sie ehren das beste Werck bloß mit der Benennung des Schönen, und sagen uns dabey, daß zwischen einem schönen und einem vollkommenen Wercke ein unermeßlicher Abstand sey" [1]). Bodmers Freund Breitinger setzt das Schöne nicht zum Vollkommenen, sondern zum Wahren in Beziehung; „es ist ein helleuchtender Strahl des Wahren, welcher mit solcher Kraft auf die Sinnen und das Gemüthe eindringet, daß wir uns nicht erwehren können, — — denselbigen zu fühlen" [2]). Das Schöne ist nicht von derselben Art wie das Wahre, noch weniger ein notwendiges Attribut desselben, es erteilt ihm „alle Kraft und Stärke auf das menschliche Gemüthe einzudringen" [3]). Ist Bodmers Bestimmung des Schönen ganz auf das Objektive gerichtet, so kommt bei Breitinger eine Betonung der Wirkung auf das genießende Subjekt hinzu. Das Schöne dringt in die Sinne und das Gemüt, damit ist auch der Rang, der dem Erlebnis des Schönen zukommt, ein für allemal bestimmt. Der höchste geistige Genuß ist für Breitinger die „feine Lust", welche die „tiefe Einsicht der Wahrheit" mit sich führt [4]). Die Poesie, welche das Wahre mit dem Schönen umkleidet, „gehöret unter die *Artes populares*, und muß beflissen seyn, das Ergetzen des größten Theils der Menschen zuwege zu bringen, und nicht bloß etliche wenige an Verstand, Wissenschaft und tiefer Einsicht, über das gemeine Looß der Menschen erhabene Geister zu befriedigen; für solche ist die Poesie nicht erfunden worden, weil dieselben eines höhern, edlern und von den Sinnen gantz

---

1) Vorrede zu Breitingers Kritischer Dichtkunst.
2) Breitinger, Kritische Dichtkunst 1740. S. 112.
3) Ebenda 117.
4) Ebenda S. 5.

abgezogenen Ergetzens fähig sind. Die nackete Wahrheit hat für diese so viel anzügliches, daß es ihnen nothwendig verdrüßlich fallen muß, wenn ihre Schönheiten ihnen aus dem Gesicht entzogen und verstecket werden, ob dieses gleich durch den prächtigsten Schmuck der Kleidung geschähe" [1]). Wird also das Schöne von Bodmer aus dogmatischen Bedenken unter das Vollkommene eine Stufe herabgedrückt, so vollzieht Breitinger eine ähnliche Erniedrigung infolge der minderen Schätzung des psychischen Vorganges, der sich an die Perzeption des Schönen durch die Sinne im Vergleich zum Erlebnis des Verstandes knüpft.

Daß die Poesie nicht auf den Verstand, sondern auf die Sinne wirke und gerade in dieser sinnlichen Wirkung ihr Ideal finde, hatte nach dem Vorgang Du Bos' [2]) und J. G. Bocks [3]) schon vor dem Erscheinen von Breitingers theoretischem Werke Baumgarten in Deutschland ausführlich begründet [4]), ohne jedoch in dieser Schrift die Begriffe *perfectum* und *poeticum* ausdrücklich zu dem des Schönen in Beziehung zu setzen. Dies geschah zuerst, noch ein Jahr vor dem Erscheinen der Kritischen Dichtkunst Breitingers durch J. A. Schlegels philosophischen Lehrers Crusius: „*Latissime accepta vox pulcri ad quamque perfectionem alicubi connotandam adhibetur, quo pacto notio pulcri conceptu honesti et decori latius patet, utrisque tamen ambitu suo comprehensis. Constituuntur tamen pulcritudinis angustiores limites, ubi illa in his rebus inesse dicitur, in quibus multum perfectionis facile animaduertendae aut in sensus proxime incurrentis potissimum vero perfectionis idealis apparere existimatur. Hinc pulcritudo non in rebus moralibus factisque arbitrio subiectis tantum cernitur, verum etiam in forma animalium, in floribus, aedificiis et cuiuscunque*

1) Ebenda S. 125.
2) Vgl. H. v. Stein S. 337.
3) Vgl. Waniek, Gottsched S. 297.
4) *Meditationes* § 25.

generis obiectis“ [1]). Die Abgrenzung des engeren Begriffs der Schönheit von dem weiteren der Vollkommenheit, die Crusius hier vornimmt, indem er für jene einen gesteigerten Grad (*multum perfectionis*) und die leichte Bemerkbarkeit durch die Sinne fordert, wird von ihm in seinem Hauptwerke durch eine nähere Bestimmung derjenigen Art der Vollkommenheit, die überhaupt für die Schönheit in Betracht kommt, ergänzt: „Aus einem anderen Eintheilungsgrunde sind die Vollkommenheiten entweder äußerlich, worunter ich diejenigen verstehe, die in die Sinne fallen, oder innerlich, welche sich in dem innerlichen Wesen einer Sache, oder in dem Zustande desselbigen befinden. Wenn wir an einer Sache viel äußerliche und besonders idealische, Vollkommenheiten wahrnehmen, welche uns vergnügen, ohne daß wir sie deutlich anzugeben wissen: So nennen wir dieselbe in einer besonderen Bedeutung schön, wiewohl das Wort auch im weitern Verstande gebraucht wird [2]).

Überschauen wir den bisherigen Fortgang, den die Entwicklung des Begriffs des Schönen aus dem des Vollkommenen heraus genommen hat, so bemerken wir neben den anfangs berührten dogmatischen Bedenken die vornehmliche Tendenz, das Schöne als Vollkommenheit der Oberfläche aufzufassen, es dem Urteile des Verstandes zu entziehen und die Wirkung auf die sinnliche Anschauung zu betonen.

Inzwischen war aber Wolff, der in der Ontologie das Schöne nur als einen Einzelfall des Vollkommenen betrachtet hatte, ohne eine nähere Abgrenzung vorzu-

1) *Dissertatio De Decoro Divino* 1739. *Opuscula* Leipzig 1750 S. 374.

2) Crusius, Entwurf der notwendigen Vernunftwahrheiten. 3. Aufl. 1766 § 187 S. 315. Die erste Auflage erschien 1745; es war mir nicht möglich festzustellen, ob sich dieser Passus auch in ihr findet. Doch wird er bei der Aufzählung der Zusätze in der Vorrede zur dritten und in der wiederabgedruckten der zweiten als solcher nicht erwähnt.

nehmen, auf einem anderen Wege weiter vorwärts gedrungen. Die bisher erwähnten Versuche waren von einer Betrachtung des objektiven Inhalts ausgegangen; in der „*Psychologia empirica*“ hat Wolff die Gelegenheit, die Untersuchung des Schönen vom genießenden Subjekt aus vorzunehmen, woran er in dem älteren deutschen Werk, das das gleiche Gebiet behandelt, nicht gedacht hatte [1]), endlich ergriffen.

„*Quod placet, dicitur pulchrum, quod vero displicet, deforme*“ [2]). Das Schöne ist hier für Wolff hinreichend durch seine seelische Wirkung bestimmt, die Natur des Gefallens muß nun noch näher betrachtet werden. „*Id ex quo voluptatem percipimus, placere nobis dicitur*“ [3]). Die *voluptas* war von Leibniz als, „*sensus perfectionis, id est sensus cuiusdam rei quae iuvat seu potentiam aliquam adiuvat*“ [4]), erklärt worden; Wolff charakterisiert den subjektiven Zustand gemäß seiner Vorstellungslehre als „*intuitus seu cognitio intuitiva perfectionis cuiuscunque*“ [5]).

Diderot fand diese Erklärung des Schönen nichtssagend: „*Il est évident que saint-Augustin avait été beaucoup plus loin dans la recherche du beau que le philosophe Leibnitzien: celui-ci semble prétendre d'abord qu'une chose est belle, parce qu'elle est belle, comme Platon et saint-Augustin l'ont très-bien remarqué. Il est vrai qu'il fait ensuite entrer la perfection dans l'idée de la beauté; mais qu'est-ce que la perfection? Le parfait est-il plus clair et plus intelligible que le beau?*“ [6]). Diese Kritik übersieht, daß für Wolff tatsächlich die Vollkommenheit eine bekannte, wenn auch ganz allgemeine und blasse Vorstellung ist, auf die eine andere zurückführen, deren

---

1) „Vernünfftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes“. Halle 1719.

2) *Psychologia empirica* (1738) § 543.

3) § 542.

4) Gerh. VII, 73.

5) *Psychologia empirica* § 511.

6) *Oeuvres* X, 7.

Wesen demonstrieren heißt. Berechtigter ist Diderots anderer Vorwurf, *„que M. Wolff a confondu le beau avec le plaisir qu'il occasionne, et avec la perfection, quoiqu'il y ait des êtres qui plaisent sans être beaux, d'autres qui sont beaux sans plaire; que tout être soit susceptible de la dernière perfection, et qu'il y en ait qui ne sont pas susceptibles de la moindre beauté: tels sont tous les objets de l'odorat et du goût, considérés relativement à ces sens"* [1]). Diderot hat hier den wesentlichen Mangel der allerdings nicht zur vollen Entwicklung gediehenen Anschauungen Wolffs bloßgelegt. Indessen enthält die kurze Folge von Definitionen schon fast alle die Momente, die für den Aufbau einer Philosophie des Schönen als selbständiger Wissenschaft, wie ihn Baumgarten unternommen hat, ausreichen.

Verbindet ein in der „demonstrativischen Lehrart" erzogener Leser die vorgeführten Definitionen, und setzt er die erklärten Glieder ein, so erhält er den Satz: *„Quod cognitionem intuitivam perfectionis producit, pulchrum est"*. Die entscheidende Wendung, die Anweisung des „unteren" Erkenntnisvermögens für die Ästhetik ist von Wolff eingeleitet, der systematische Ausbau fiel Baumgarten zu.

Baumgarten bestimmt die Schönheit als *„perfectio cognitionis sensitivae"*, und deren Gegenteil, die *deformitas*, als *„imperfectio cognitionis sensitivae"* [2]). Er befindet sich auf demselben Wege wie Wolff in der *Psychologia empirica*, der Betrachtung des subjektiven Zustandes [3]), doch mit dem Unterschiede, daß Wolff mit dem Vollkommnen die Ursache, Baumgarten den Grad des ästhetischen Eindrucks charakterisiert. Was Baumgarten hier *pulcritudo* nennt, ist gleichbedeutend mit dem *„poeticum"* der Meditationen, in denen er die Aufrührung der Affekte

1) Ebenda S. 23.

2) *Aesthetica* § 14.

3) In der Metaphysik behandelt Baumgarten das Schöne unter dem Kapitel *„voluptas et taedium"* 3. Aufl. 1750. S. 212.

für ein Erfordernis der poetisch vollkommenen Darstellung erklärt hatte[1]).

Diesen aus den Meditationes übernommenen Grundgedanken konnte Baumgarten jedoch in seinem System der Ästhetik nicht durchführen, da in der früheren Schrift die *oratio*, die sprachliche Darstellung, das Gegebene, das bekannte Glied der Gleichung gewesen war, das es durch den Zusatz „*sensitiva perfecta*" näher zu erklären galt. Von diesem Gliede abgelöst, müßte sich der Inhalt der Definition als zu weit, um die Eigenart des Schönen einzugrenzen, und die Richtung der Bestimmung als verfehlt erweisen, da durch sie nicht das Schöne selbst, sondern die seelische Wirkung des Schönen getroffen wird[2]), wenn nicht für Baumgarten die Begriffe „Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis" und „sinnliche Erkenntnis der Vollkommenheit" derart durcheinander gingen, daß er ohne weiteres die psychologische Bestimmung durch die ontologische begründen kann[3]). Die Ursache dieser Vermischung liegt einerseits in der mangelhaften Scheidung von sinnlicher Erkenntnis und Vorstellung, die eine Eigentümlichkeit der Wolffischen Schulpsychologie ist[4]). „Es kann zwischen dem Sinnlichvollkommenen und dem Vollkommensinnlichen der feine Unterschied gemacht werden, daß jener Ausdruck die Beschaffenheit der Gegenstände der schönen Künste und Wissenschaften, dieser die Wirkung auf andere anzeigen. Aber es fließen beyde Stücke zu oft zusammen"[5]).

Andrerseits hatte gerade der im 18. Jahrhundert herrschende Gegensatz zwischen einer Formenlehre, die ihre Gebilde als objektive betrachtet und der psychologischen Analyse entzieht, und der subjektivistischen

---

1) *Meditationes* § 25.

2) Vgl. Braitmaier II, 23.

3) *Aesthetica* § 14. *Metaphysica* § 662.

4) Sommer, Geschichte der Psychologie S. 13. H. v. Stein S. 358 f.

5) Gottlieb Schlegel, Von den ersten Grundsätzen in der Weltweisheit und den schönen Wissenschaften. Riga 1770. S. 112.

Tendenz, die immer wieder versucht, jene Formen von der Seele des Beschauers aus zu begreifen [1]), Unklarheit und Zweideutigkeit zur Folge.

Tatsächlich ist Baumgartens Ästhetik in ihrer Ausgestaltung nicht, wie nach den Meditationen zu erwarten wäre, eine Dynamik der Affekte, sondern eine Logik der Einbildungskraft, eine Kategorienlehre des ästhetischen Objektes geworden. Die Kategorien der Größe, des Reichtums, der Wahrscheinlichkeit u. s. f. dienen dazu, einen neuen Begriff der Vollkommenheit, wie sie sich der sinnlichen Erkenntnis darbietet, aufzubauen. Wie weit in G. F. Meiers „Anfangsgründen der schönen Wissenschaften" die stärkere Betonung, daß die sinnliche Erkenntnis eine eigene Provinz des Geistes sei, auf den persönlichen Einfluß Baumgartens zurückzuführen ist, entzieht sich unserer Beurteilung.

Was Baumgarten von Wolff trennt, ist die entschiedenere Loslösung des Schönen vom Vollkommenen, trotzdem auch er an der objektiven Identität festhält. Für Wolff bleibt das Vollkommene auch in der undeutlichen Erkenntnis vollkommen [2]); bei Baumgarten sehen wir schon jene Entgegensetzung der beiden Begriffe eingeleitet, die später Mendelssohn weiter heraustreibt.

Wie ordnet sich nun Schlegels Ansicht in diese Entwicklung ein? Zu der Zeit, als er den Begriff der Vollkommenheit für seine Betrachtungen zum ersten Male verwertete, hatte das Problem durch Moses Mendelssohn im Anschluß an Baumgartens Lehre vom ästhetischen Horizont und aus ähnlichen Bedenken, wie sie die theologische Dogmatik geäußert hatte, eine Weiterbildung erfahren, die mit Wolffs Anschauungen sich kaum mehr vereinigen läßt; diese ist aber von Schlegel gänzlich unbeachtet geblieben.

---

1) Dessoir, Geschichte der neueren deutschen Psychologie I², 582. Berlin 1902.

2) *Ontologia* § 526.

Für Schlegel ist die Schönheit ein derart gesteigerter Grad der Ordnung, daß nicht erst die Untersuchung des Verstandes, sondern schon die sinnliche Anschauung sie wahrzunehmen vermag. Diese Ansicht hat die meiste Ähnlichkeit mit der von Schlegels Lehrer Crusius, der ebenfalls von einem Objektiven ausgeht und das Schöne als gesteigerten Grad desselben mit der Folge einer leichten Erkennbarkeit durch die Sinne auffaßt[1]).

In der dritten Auflage aber ergänzt Schlegel die im Anschluß an Crusius entstandene Bestimmung des Schönen durch die Formel Baumgartens; unbekümmert, wie die beiden Glieder sich ineinander fügen. Hatten sich nach Schlegels vorheriger Erklärung, die im wesentlichen unverändert in die dritte Fassung übernommen ist[2]), Schönheit und Vollkommenheit in ihrem Inhalt keineswegs gedeckt, so erklärt er jetzt das Schöne als „nichts anderes, als das Vollkommene, vor die Sinne gebracht, und aus der Ferne gezeiget. Die Vollkommenheit eines Gegenstandes sey noch so unstreitig; und sie steige auf einen noch so hohen Grad. Wenn sie nicht mehr durch die Sinne, sondern allein durch den Verstand erkannt und beurtheilet wird; wenn man sie in einer strengen Untersuchung allzu genau prüfet, durchforschet, zergliedert; so bleibt zwar wohl dem Gegenstande seine Vollkommenheit, ja unser Begriff davon kann noch erhöhet werden; aber die Schönheit verschwindet. Die Hochachtung für diesen Gegenstand wird vielleicht wachsen, und mit ihr zugleich die Bewunderung. Aber mit der Zergliedrung vermindert sich, je weiter dieselbe geht, der Reiz; und mit dem Reize, wegen der engen Verbindung, darinnen die Seele mit dem Leibe und seinen

1) Ähnlich 1754 Lessing in der Vorrede zu Hogarths „Zergliedrung der Schönheit“: „Die Vollkommenheit bestehet in der Übereinstimmung des Mannichfaltigen, und alsdann, wenn die Übereinstimmung leicht zu fassen ist, nennen wir die Vollkommenheit Schönheit“. Werke V, 371.

2) C. II, 198.

Sinnen steht, das Wohlgefallen"[1]). G. F. Meiers bekanntes Beispiel von der Betrachtung der menschlichen Wange[2]) scheint dem Verfasser bei dieser Erläuterung vorgeschwebt zu haben.

Indem Schlegel diese Bestimmung der Schönheit übernimmt, setzt er sich zu seiner früheren Erklärung nicht nur in bezug auf den Inhalt des Begriffs in Widerspruch: auch die ganze Sphäre ist für die hier angenommene Anschauung niedriger gelagert, als für Schlegels ursprüngliche Ansicht. Dieser Gegensatz ist vom Verfasser nicht ausgeglichen worden, unvermittelt stehen die beiden verschiedenen Definitionen des Schönen neben einander[3]). Ebensowenig stimmt das in der dritten Auflage neu hinzugekommene Moment der „Vortrefflichkeit", ein Ausdruck, den Leibniz als Synonym der Vollkommenheit gebraucht, und dessen Inhalt sich mit dem ganzen Leibnizischen Begriff des Vollkommenen deckt, zu dem vorigen.

Wie äußerlich die neue Formel Baumgartens mit dem Schönheitsbegriff Schlegels verbunden ist, erhellt aus den Vorstellungen, die dieser von der seelischen Wirkung des Schönen besitzt. Das Schöne „schmeichelt dem Verstande"; dieser Satz, mit dem sich Schlegel in der ersten Fassung für die Bestimmung des Schönen überhaupt begnügt hatte, und der jene Definition Baumgartens geradezu verneint, kehrt in beiden späteren, unbeschadet der weiteren Angaben wieder. Erst in der dritten Auflage folgt ihm eine berichtigende Umschreibung dessen, was eigentlich damit gemeint sei. „Das Schöne ist ein sinnlich erkanntes Vollkommnes. Bey ihm ist nicht die Frage, was für eine Beschaffenheit dasselbe in Beziehung auf uns habe, sondern wie es an und für sich beschaffen sein müßte. Seine Hauptwirkung geht auf den Verstand, oder noch genauer zu reden, auf die

1) C. II, 196.

2) Anfangsgründe der schönen Wissenschaften § 23.

3) Vgl. C. II, 196. 198.

Einbildungskraft, und vermittelst derselben auf den Verstand, und zwar durch Vorstellungen. Der Verstand erkennet es und stimmt durch lebhaften Beyfall bey; das Herz aber ist nur auf untergeordnete Art dabey geschäfftig, und versteht sich zu weiter nichts, als zu Wohlgefallen und Bewunderung" [1]).

Als Organ des Schönen erscheint hier die Einbildungskraft, die von Schlegel nicht dem Verstande, sondern dem Gefühl entgegengesetzt wird. Schlegels Begriff ist streng von dem der Schweizer, die ihn von Addison übernommen, zu scheiden. Die Funktion der „beyfälligen Beystimmung", die Schlegel dem Verstande zuweist, läßt den Schluß zu, daß er darunter das ästhetische Urteil verstanden hat.

Wenn hiernach das Schöne dem Urteil hinsichtlich der Frage, „wie es an und für sich beschaffen sey", unterliegt, dagegen „was für eine Beschaffenheit dasselbe in Beziehung auf uns habe", ganz aus dem Spiel bleibt, so scheint hier auf den ersten Blick die kantische Formulierung des ästhetischen Problems bereits vorweg genommen zu sein. Allein es handelt sich für Schlegel durchaus nicht darum, die Qualität des Geschmacksurteils festzustellen, der Verlauf unserer Untersuchung wird bald zeigen, daß Schlegel diese Eigentümlichkeit des Schönen weder mit der kantischen Strenge erfaßt und festhält, noch überhaupt das mit Interesse Verbundene aus dem Bereich des Ästhetischen zu verbannen gesonnen ist.

Während bei dem Eindruck des Schönen der Verstand in lebhafte Tätigkeit gesetzt wird, und das Herz „nur auf eine untergeordnete Art dabey geschäfftig ist", bewirkt ein anderes ästhetisches Moment durch „solche Vorstellungen, die mit unsrer Existenz, mit unserm Wesen, mit unsern Vollkommenheiten und Schwachheiten, beson-

1) C. II, 208 f.

ders aber mit unsern Neigungen und Empfindungen, auf eine angenehme Weise übereinkommen"[1]), den Anteil des Herzens; es sucht das Gefühl zu erregen. Dieses Moment „besteht in dem, was sich auf das bezieht, was mit uns in Verwandtschaft steht"[2]). Es unterliegt nicht, wie das Schöne, dem Urteil des Verstandes daraufhin, „ob es an und für sich einen hohen Grad der Vollkommenheit habe, und andere Gegenstände neben sich verdunkele", die Hauptfrage ist, „ob es uns nahe genug angehe"[3]). Erwirkt beim Schönen die beifällige Zustimmung des Verstandes Wohlgefallen und Bewunderung des Herzens, so kann auch hier beim Guten der Verstand tätig sein, „aber bloß als Werkzeug; nicht nach eigner Anordnung, sondern nach Gutfinden des Herzens"[4]). Daher geht die Wirkung dieses Moments über das bloße Wohlgefallen und eine kalte Bewunderung hinaus. Das Herz „interessiret sich, wie man es in der gewöhnlichen Sprache zu nennen pflegt; es ist ganz mit voller Thätigkeit dabey, denn seine Affecten sind erreget"[5]).

Diese Übereinstimmung mit unsern Neigungen, diese innere Verwandtschaft des ästhetischen Objekts mit dem genießenden Subjekt, die das Interesse des Herzens wachruft und die Affekte spielen läßt, nennt Schlegel das Gute.

Er verwahrt sich nun dagegen, dieses Gute als ein moralisches oder metaphysisches aufzufassen[6]); dieses wäre die „Übereinkunft eines Dinges mit den Absichten Gottes", jenes die „Übereinkunft der Handlungen mit dem göttlichen Gesetz"[7]); für die ästhetische Wirkung kommt nur das „physisch Gute" in Betracht, das ebenfalls wie die beiden ersten in einer „Übereinkunft" be-

1) II, 199.
2) II, 209.
3) Ebenda.
4) Ebenda.
5) Ebenda.
6) II, 200.
7) Ebenda.

steht, denn „alles was gut ist, ist es bloß in einem gewissen Verhältnisse“ [1]). Der Gegenstand, auf den das physisch Gute bezogen wird, ist nun nicht wie beim moralischen und metaphysischen der kosmische Plan oder das sittliche Gesetz Gottes, sondern die psychophysische Organisation des Menschen; „die physische Güte liegt nicht in der Beschaffenheit der Dinge an sich selber, sondern in dem Verhältnisse, das sie zu uns haben“ [2]). Wenn über ihr Wesen entschieden werden soll, so muß die Wirkung auf das menschliche Gemüt den Ausschlag geben. „Die physische Güte besteht in einer solchen natürlichen Wirkung auf das Herz oder auf unsere Empfindungen und Triebe, welche wir lieben, und woran wir gern und von Herzen Antheil nehmen; oder, um genauer zu reden, sie besteht in dem, was dergleichen natürliche Wirkung verspricht, man habe sie nun von der Beschaffenheit der Dinge oder von den Umständen, unter denen sie auf uns wirken, oder von der Art ihrer Bearbeitung zu erwarten“ [3]).

Die Dreiteilung des Guten, wie sie Schlegel uns vorführt, findet sich in Leibniz' Theodicee, in der das physische, moralische und metaphysische Gute in der Vollkommenheit zusammengefaßt, die beiden ersten Arten des Guten aber auf die letzte zurückgeführt werden [4]), sie findet sich auch in Baumgartens Metaphysik [5]); besonders nahe aber liegt die Vermutung, daß Schlegel diese Gliederung von Crusius übernommen hat, der sowohl im „Entwurf der nothwendigen Vernunftwahrheiten“,

---

1) II, 200 f.

2) II, 202.

3) II, 203.

4) Theodicee II, § 209. Ähnlich auch William King, *De origine mali* 1702, vgl. Kremer, Das Problem der Theodicee in der Philosophie des 18. Jahrhunderts. Berlin 1909 S. 84.

5) § 147, 264, 787.

dessen erste Auflage 1745 erschien, wie in der Abhandlung *„De Appetitibus insitis voluntatis humanae“*, die fünf Jahre danach in den *Opuscula Philosophico-Theologica* herausgekommen war, über die drei Reiche des Guten handelt[1]). Wer sich an den Wortlaut der Definitionen hält, wird eher eine Entlehnung aus dem größeren deutschen Werke annehmen; da aber mit dem Einfluß des gesprochenen Wortes, der sich unserer Kenntnis entzieht, gerechnet werden muß, verliert diese Frage ihre Bedeutung. Wichtiger ist die andere, wie weit sich Crusius' und Schlegels Vorstellungen vom physisch Guten tatsächlich decken, und inwiefern sie für die ästhetische Theorie verwendbar sind.

Crusius scheint der Gedanke fern zu liegen, das physisch Gute auch auf die Kunst und ihre Wirkungen zu beziehen. „Das physikalische Gute ist die Übereinstimmung eines Dinges mit dem Willen endlicher Geister. Und also heißt etwas *physice* gut, wiefern es zur Erfüllung der von der Natur in sie gelegten Begierden dient. Dahin gehöret alles, was wir angenehm und nützlich nennen“[2]). In der lateinischen Abhandlung tritt, gemäß dem Thema, die Richtung auf den realen Grundtrieb des Willens stärker hervor, das Angenehme wird nur mit Vorbehalt in den Kreis des physisch Guten aufgenommen: *„Deinde si in aliquo spiritu appetitus ponas, quantumvis multas, quidquid cum ullo convenit, eatenus bonum vocabitur, quoniam sine appetituum saturatione perfectio et felicitas spirituum nulla extet, et ad efficiendam maiorem felicitatem cuilibet appetitui suae partes sunt, quoad maiora bona non impedit, aut quatenus ad hoc iam animus non attenditur. Hinc omne gratum et iucundum physice bonum vocari coepit, ex quo distinguendi verum et apparens bonum physicum necessitas nata est“*[3]).

---

1) Entwurf S. 338—40. *Opuscula* S. 78—80.

2) Entwurf S. 339.

3) *Opuscula* S. 79 f.

Die Distinktion des physischen und des metaphysischen Guten ist aus der Problemstellung der Theodicee erwachsen. Um den Einwürfen, die gegen die Allmacht und Allgütigkeit des Schöpfers mit dem Hinweis auf täglich wahrnehmbares irdisches Leid erhoben wurden, zu begegnen, mußte dieses physische Übel auf ein objektives metaphysisches Wertvolles zurückgeführt werden, das nur teilweise als physisches Gutes zur Erscheinung gelangt, während seine anderen Auswirkungen dem naiven menschlichen Dafürhalten als Übel gelten. Es verwirren sich hier psychologische Unterscheidungen des Subjektiven und Objektiven mit ontologischen des Physischen und Metaphysischen. Crusius ist bemüht, das physisch Gute tiefer in menschlichen Grundtrieben zu verankern, indem er die natürlichen Begierden des Menschen auf seine Vollkommenheit hinstreben läßt, und das für physisch gut erklärt, was den körperlichen und seelischen „Zustand desselben vollkommner macht“[1]. Es ist ihm aber nicht gelungen, das der menschlichen Existenz Förderliche und das im menschlichen Bewußtsein als angenehm Empfundene klar von einander zu scheiden.

Wie verhält sich hierzu Schlegels Begriff?

Die Erklärung, mit der Schlegel den Begriff des physisch Guten in seine Betrachtungen einführt und gegen das metaphysische und moralische Gute abgrenzt, bedeutet gegenüber Crusius eine engere Umgrenzung und eine entschiedene Wendung nach der subjektiven Seite. Fügen wir der prinzipiellen Bestimmung noch die gelegentliche Erläuterung hinzu, daß dieses „einnehmende reizende Empfindungen anzeigt, die das Herz auf sich aufmerksam machen, an sich ziehen und befriedigen“[2], so haben wir darin den Kern seiner Vorstellung. Während für Crusius das physisch Gute in der „Erfüllung der von der Natur in die Menschen gelegten Begierden“ besteht, denkt

1) Entwurf S. 340.

2) I, 75.

Schlegel gerade an deren Erregung. Die „Wirkung auf das Herz“ nimmt seine Aufmerksamkeit vor allem in Anspruch, während Crusius auf die objektive Begründung das größere Gewicht legt. Eine Sonderung des *„gratum et iucundum“* von dem *„verum et apparens bonum physicum“*, die Crusius für notwendig erachtet, läßt Schlegel beiseite. Ihm ist es darum zu tun, neben dem Schönen ein zweites poetisches Moment festzustellen, das vermöge seines Inhalts eine andere seelische Wirkung als jenes ausübt, nämlich den Genießenden einzunehmen und zu erregen. Dazu konnte der Begriff des physisch Guten, wie ihn Crusius entwickelt hat, ihm keinerlei Handhabe geben. Das Schöne würde für Crusius unter diesem Gesichtspunkte ein Teil des „scheinbaren“ physischen Guten sein.

Wir brauchen nicht lange nach der Quelle zu suchen, die Schlegel durch das triadische Schema verdeckt hat. Von Batteux hat Schlegel den Gegensatz des Guten und Schönen zur Kennzeichnung zweier verschiedener Arten poetischer Wirkung übernommen; es wird sich auch hier wieder zeigen, wie eng Schlegel in seinen Gedankengängen sich an Batteux anschließt. Schlegel ist wirklich ein „Gelegenheitsdenker“, der nicht aus einer ursprünglichen Anschauung des Geisteslebens seine Theorie formen kann, sondern an fertige Betrachtungen anknüpfend seinen Faden weiterspinnt. Wenn vorhin gesagt wurde, daß Schlegel die Fragestellung, von der Batteux ausgegangen war, verläßt, so muß jetzt hinzugefügt werden, daß er sich damit wohl von Batteux' Hauptlehrsatz, aber nicht von dessen Gedankenmaterial entfernt[1]).

Batteux hat die Gültigkeit des Nachahmungsprinzips erweisen wollen, indem er im ersten Teil seines Buches

1) Einem Zeitgenossen, Hamanns Freund Lindner, erschien Schlegels Standpunkt als „Vereinigung des Batteux und Home“. (Lehrbuch der schönen Wissenschaften, Königsberg 1767. S. 94.) Eine Vermutung, die sich nicht einmal chronologisch rechtfertigen läßt.



das Wesen der Künste nach der Beschaffenheit des Geistes, der sie hervorbringt, bestimmte und daraus die Folgerung ableitete, daß die fingierende Nachahmung die Eigenart der künstlerischen Produktion ausmache[1]), dann im zweiten Teil das gleiche Ergebnis aus den Gesetzen des Geschmacks gewann und im Schlußteil die *„preuves de raisonnement“* durch die Erfahrung, den tatsächlichen Bestand der Künste, kontrollierte. Schlegels Polemik richtet sich gegen den ersten Beweisgang Batteux', der in der Tat allein als Ausbau des Grundgedankens angesehen werden kann. Wenn Mendelssohn, der das Nachahmungsprinzip von der Seite des Geschmacks mit der Bemerkung, daß damit nichts über die Eigenart des Schönen ausgesagt werde und ein Gefallen auch ohne Nachahmung möglich sei[2]), zurückweist, auf Batteux' Theorie näher eingegangen wäre, hätte er feststellen müssen, daß in dieser sich wohl Erörterungen über das Schöne finden, die aber, vom Nachahmungsprinzip völlig unabhängig begründet, mit diesem nur locker verbunden, sich auf den Inhalt des Dargestellten ohne Rücksicht auf dessen „Wahrheit“ beziehen. Daraus erhellt die Möglichkeit, daß ein Kritiker des Batteux diese Erörterungen übernehmen konnte, auch wenn er das Nachahmungsprinzip ablehnte.

Das Wahre, bemerkt Batteux, ist das Objekt der Wissenschaft. *„Celui des Arts est le bon et le beau. Deux termes qui rentrent presque dans la même signification, quand on les examine de près“*[3]). Inwiefern die beiden Ausdrücke gleichbedeutend sind, und welchem Zwecke ihre verschiedene Anwendung dient, wird ein Blick auf den Weg, den Batteux zur Statuierung des Schönen einschlägt, lehren.

Batteux schließt sich in seiner Definition des Schönen an Nicole an, der in der *„Dissertatio de vera pulchritudine“*,

1) B. a. IX f.

2) Philosophische Schriften 1770 II, 102.

3) B. a. 56.

die seinem „*Delectus epigrammatum*" vorgedruckt ist[1]), die Regeln des Schönen von der Abstraktion einer „*natura recte constituta*" ableitet, aber daneben von den „*propensiones et offensiones*" des menschlichen Gemüts abhängig macht. „*Ea (sc. ratio) porro recta nos ad naturam deducet, et id generatim pulchrum esse decernet, quod tum ipsius rei naturae, tum nostrae etiam conveniat*".

Hier treffen wir auf einen objektiven und einen subjektiven Bestimmungsgrund des Schönen. Batteux macht daraus zwei Wirkungsarten, von denen das Subjekt betroffen wird. Die beiden Organe, die von dem Schönen erregt werden, sind der Verstand und das Herz. Diese Teilung erinnert an eine ähnliche in Andrés „*Essai sur le beau*"[2]), der von der Dichtung die Erregung der Imagination und des Herzens fordert, dann zwar, gemäß dem Schematismus, der das ganze Buch beherrscht, zu einer Dreiteilung übergeht, deren beide letzte Glieder aber in Wirklichkeit nur eins bilden[3]).

Nicoles objektiver Bestimmungsgrund des Schönen wird ferner von Batteux unter dem Einfluß von Aristoteles, Poetik cap. IX und XXV, umgestaltet, indem die „Übereinstimmung mit der eigenen Natur ohne störende Zufälligkeiten" von Batteux als das aristotelische *οἷα εἶναι δεῖ*, als das Wahrscheinliche aufgefaßt wird. Was für Nicole die „Natur" ist, das ist für Batteux die „*idée factice*", die mit dem allgemeinen Begriff konfundiert wird. Das verbindende Glied scheint sich in Rapins „*Réflexions sur la Poétique*" darzubieten, in denen betont wird, daß die Urbilder und Vorbilder der Dinge in der Wahrscheinlichkeit zu suchen sind: „*où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe*"[4]).

---

1) 1659. Die Abhandlung ist in der Originalausgabe nicht paginiert.

2) Paris 1741 S. 151.

3) Ebenda 152 ff.

4) Rapin S. 36. Vgl.: „*Or cette possibilité et cette nécessité forme ou compose ce qu'on appelle les essences ou natures et les véritez qu'on a coustume de nommer éternelles*". Leibniz an Foucher. Gerh. I, 370.

„Wahrscheinlich“ und „poetisch“ sind für Batteux identische Begriffe, *„le vrai qui peut être, le beau vrai“* [1]). Mit diesen Ausdrücken wird nicht nur ein logisches Gesetz, dem der Inhalt der Dichtung unterworfen ist, bezeichnet; wie Batteux' Auffassung des aristotelischen Vergleichs von Geschichte und Poesie zeigt, beziehen sie sich auch auf Anlage und Aufbau der Dichtung. Das beweist seine Antwort auf die Frage, wann die Darstellung wahrer Begebenheiten gestattet ist. Wann ist das Wahre wahrscheinlich? *„Si un fait historique se trouvoit tellement taillé qu'il pût servir de plan à un Poëme, ou à un Tableau“* [2]); die formale Qualität der planvollen Anordnung, ein Produkt des entwerfenden Verstandes, ist für Batteux das Merkmal der poetischen Wahrscheinlichkeit.

Wie der Verstand die Quelle der Wahrscheinlichkeit ist, so wendet diese sich auch an ihn als an das Organ der Beurteilung. Der Verstand prüft die Objekte nur in bezug auf die Gesetzmäßigkeit ihrer eigenen Beschaffenheit. *„Pour que les objets plaisent à notre esprit, il suffit qu'ils soient parfaits en eux-mêmes. Il les envisage sans interêt et pourvu qu'il trouve de la régularité, de la hardiesse, de l'élégance, il est satisfait“* [3]). So ist Nicoles objektiver Bestimmungsgrund des Schönen durch einen neuen ersetzt worden, der einerseits den Ursprung in den Geist des schaffenden Menschen verlegt und doch andererseits die objektive Beschaffenheit der Erscheinung beachtet.

Daß mit einer Befriedigung des Verstandesbedürfnisses die Wirkung des Schönen nicht erschöpft sei, hat Nicole ausdrücklich hervorgehoben, trotzdem er dagegen protestiert, daß *„quidque animum nescio qua voluptate mulcebat“* für schön erklärt werde. *„Et tamen ea regula nihil fallacius aut incertius, falsa enim et ementita pulchritudo imbutas pravis opinionibus mentes voluptate quadam afficit*

1) B. a. 24, 27, 48.

2) B. a. 27 f.

3) B. a. 92 f.

easdem vera et solida saepe non afficit". Nun hat Nicole die wahre von der falschen Schönheit hinsichtlich der Lustwirkung nicht abgegrenzt, die Frage bleibt offen, ob diese nicht als ein gemeinsames Element der beiden angesehen wird. Die Beispiele, die er für die Gabelung seines Schönheitsbegriffs anführt, zeigen, daß die „Übereinstimmung mit der Natur der Sache selbst" sich auf die äußere Form, den Umriß, die „Übereinstimmung mit unserer Natur" auf das Kolorit, die Harmonie, bezieht, und so dem „*dessein*" wie der „*couleur*", über deren Vorrang im 17. Jahrhundert heftige Kämpfe entbrannten [1]), gleiche Gerechtigkeit erwiesen wird.

Auf den zweiten Bestandteil des Poetischen legt Batteux ein stärkeres Gewicht. „*L'intelligence considère ce que les objets sont en eux-mêmes, selon leur essence, sans aucun rapport avec nous. Le goût au contraire ne s'occupe de ces mêmes objets que par rapports à nous*" [2]). Die Befriedigung des Verstandes läßt den Menschen gleichgiltig; das innerste Interesse wird nicht durch die Wahrnehmung formaler Tadellosigkeit aufgerührt. Anders steht es mit den Eindrücken, welche nicht auf den Verstand ihre Wirkung ausüben, sondern sich des „*suffrage du cœur*" bemächtigen [3]).

Die Neigungen und Abneigungen des Herzens werden von Batteux auf den selbstsüchtigen Trieb fundamentiert: „*Il n'en est pas de même du coeur. Il n'est touché des objets que selon le rapport qu'ils ont avec son avantage propre. C'est ce qui règle son amour ou sa haine*" [4]). Ja der Geschmack wird von Batteux geradezu als „Stimme der Eigenliebe" erklärt [5]). Diese Selbstsucht ist aber nicht in dem beschränkten Nützlichkeitssinn aufzufassen, sie

---

1) André Fontaine, *Conférences inédites de l'académie Royale de Peinture et de Sculpture.* Paris o. J.

2) B. a. 56.

3) B. a. 110.

4) B. a. 93. Vgl. 82.

5) B. a. 77.

erstrebt schlechthin alles, was dem Individuum ein angenehmes Gefühl verursachen kann. Wenn nach Batteux die Kunst den höchsten Grad des in diesem Sinne der menschlichen Existenz Zuträglichen darzubieten vermag, indem sie den Geist aus der Sklaverei des täglichen Daseins in die Sphäre der überempirischen Vollkommenheit erhebt, so befindet sich Batteux hier eingestandenermaßen unter dem Einfluß Bacons [1]). Im allgemeinen sieht Batteux den höchsten Nutzen der Kunst in der Erweiterung der Ideensphäre und des Umkreises der Empfindungen [2]), und glaubt, daß sich daran ein besonderer Reiz für die Seele, die beständig sich erheben und wachsen will, schließe, wodurch das Interesse des Herzens geweckt werde.

Die Annahme eines solchen *„attrait particulier"* bei allen die Erkenntnisfähigkeit steigernden Eindrücken ist indessen nur möglich, wenn der Begriff des Reizes zur blassesten Allgemeinheit ausgedehnt wird, und es besteht die Gefahr für die einmal von Batteux angenommene Einteilung des Poetischen, daß von hier aus alles in das Gebiet des auf die Selbstsucht Wirkenden eingeordnet werden kann und für das Schöne nichts übrig bleibt. Neben dieser allgemeinen hat Batteux jedoch vor allem eine besondere Wirkung im Sinn.

Batteux fordert vor allem von den Gegenständen, daß sie interessant seien, *„c'est à dire, qu'ils ayent un rapport intime avec nous"* [3]). Das Interesse des Herzens wächst, je näher die Gegenstände der menschlichen Natur verwandt sind. Belebte Wesen erregen mehr Anteil als unbelebte, am meisten aber ergreift die Darstellung menschlicher Handlungen und Leidenschaften; *„parce qu'elles sont comme des miroirs où nous voyons les nôtres avec des rapports de différence ou de conformité"* [4]).

1) B. a. 78.
2) B. a. 77, 82, 83.
3) B. a. 82.
4) Ebenda.

Wenn nun Batteux das objektive Schöne im engeren Sinne schön, das in der Beziehung auf das Subjekt Wertvolle gut nennt [1]), so müßte das Gute auch alles in jenem sublimierten Sinne Nützliche umfassen und so das ganze Gebiet der Poesie einnehmen, allein Batteux zieht den Trennungsstrich im Widerspruch zu seinen eigenen kurz vorhergehenden Angaben [2]) so, daß der Bezirk des Guten allein vom Interessanten erfüllt, und die Erweiterung der Erkenntnis zu den Wirkungen des Schönen gezählt wird. *„D'où il faut conclure, que la belle nature, telle qu'elle doit être présentée dans les Arts, renferme toutes les qualités du beau et du bon. Elle doit nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent et perfectionnent nos idées; c'est le beau. Elle doit flatter notre coeur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous sont chères, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence: et c'est le bon, qui se réunissant avec le beau dans un même objet présenté, lui donne toutes les qualités dont il a besoin pour exercer et perfectionner à la fois notre coeur et notre esprit"* [3]).

Als Ursache dieser Inkonsequenz darf angenommen werden, daß Nicoles Zweiteilung für Batteux letzten Endes gar nicht entscheidend war, sondern daß der Unterschied in der Stärke der Gefühlswirkung das ursprüngliche Teilungsprinzip verdrängt hat.

Von Batteux hat Schlegel, teilweise mit wörtlicher Anlehnung, die Unterscheidung des Guten und Schönen in dem Sinne übernommen, wie sie in der zuletzt angeführten Zusammenfassung ausgebildet ist; allein während Batteux stets die Vereinigung des Guten und Schönen im gleichen ästhetischen Objekt fordert [4]), und daher die

---

1) B. a. 87 f.
2) B. a. 77 f. 82.
3) B. a. 87 f.
4) B. a. 27, 48 u. ö.

beiden Ausdrücke für nahezu gleichbedeutend erklärt[1]), läßt Schlegel auch ein getrenntes Dasein der beiden Elemente zu, was zu bedeutsamen Folgerungen führt.

Wie kam Batteux zu seinem Begriff des Guten? Der sachliche Inhalt läßt sich als geheime Beziehung der dargestellten Objekte zur Organisation des Subjekts zusammenfassen, wodurch eine Anteilnahme, die über die bloße Befriedigung an der formalen Korrektheit hinausgeht, im Leser erweckt wird. Die Annahme, daß jeder ästhetischen Empfindung eine Regung der Selbstsucht zu Grunde liege, und die später Burke bei seiner Ableitung des Erhabenen verwertet, wird auf Hobbes zurückgeführt, bei dem sie durch die Überzeugung bedingt ist, daß das menschliche Herz nur von Egoismus erfüllt sei[2]). Schon von den Begründern der modernen Psychologie, Vives und Telesio, waren die Zusammenhänge des Selbsterhaltungstriebes mit dem Affektenleben in den Mittelpunkt des Interesses gestellt worden[3]). Batteux konnte einen sublimierten Niederschlag dieser Anschauung auch in Nicoles Abhandlung vorfinden, wo sie auf die Theorie einer poetischen Gattung angewendet wird, die uns heute wie keine andere durchaus apollinischen Wesens zu sein scheint: „*Tantus enim in hominibus amor sui viget, nihil ut audire jucunde possint, nisi quod suis affectibus blandiantur. Quamobrem haec epigrammata merito pulcherrima censentur, quae in illos affectus magis penetrant, eamque menti sententiam obijciunt, quam non modo interiore luce verissimam agnoscant, sed etiam interiore affectu, ut sibi blandissimam amplectantur*". Auch Du Bos bemerkt, daß

1) Ebenda S. 56.

2) Vgl. Hamelius, engl. Kritik S. 75.

3) Dilthey, Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts. Sitzungsberichte der Akad. der Wiss. Berlin 1904; S. 7 ff., 17 ff., 336.

der Kunstgenuß der Eigenliebe des Betrachters schmeichle; nur ist bei ihm die Beziehung auf den egoistischen Grundtrieb weniger deutlich: „*Les ouvrages des grands Maîtres ont encore un autre attrait pour les jeunes gens qui ont du génie; un jeune homme qui a du génie, découvre dans ces ouvrages des beautés et des graces, dont il avoit déjà une idée confuse, mises dans toute la perfection dont elles sont susceptibles. Il croit reconnoître ses idées propres dans les beautés d'un chef-d'œuvre consacré par l'approbation publique*“ [1]). Wir sehen, daß die beiden Schriftsteller, die der Selbstsucht einen entscheidenden Einfluß auf den ästhetischen Genuß einräumen, diese nicht wie die Engländer im besonderen Sinne des Selbsterhaltungstriebs sondern in der abgeblaßten Allgemeinheit auffassen, wie sie auch bei Batteux angetroffen wird.

Nachdem für Batteux' Ansicht, die Selbstsucht sei der entscheidende Faktor bei der Empfindung des Poetischen, die historische Vorbereitung ermittelt ist, wenden wir uns nunmehr zu der anderen über die Beschaffenheit der Objekte, zu denen sie sich besonders hingezogen fühlt. Daß diese in einem „*rapport intime*“ zum Subjekt bestehe, ist gleichfalls kein neuer Gedanke Batteux'. Die Sonderung des Poetischen in ein absolutes Schönes und ein das Interesse des Lesers Erweckendes findet sich schon im „*Traité du Poëme épique*“ des Le Bossu. „*L'agréable dans la Narration Epique est une qualité nécessaire, qui attache à la lecture du Poëme avec une espèce de plaisir, que l'on prend même aux passions les plus terribles, les plus fâcheuses, et les plus affligeantes. Cet effet peut naître ou du Poëme seul; ou du rapport que le Poëte met entre ses auditeurs et ses personnages, et de l'intérêt qu'il donne à ceux là dans l'Action qu'il raconte*“ [2]). Wenn Le Bossu hier nicht unzweideutig auseinandersetzt, inwiefern das „*Poëme seul*“ ohne Beziehung auf das Subjekt die

1) *Du Bos, Réflexions.* 6. Aufl. II. 53.
2) Le Bossu, *Traité du Poëme épique.* Paris 1677, I, 317.

Fähigkeit, das Herz zu rühren, besitzt, so wird aus einer anderen Stelle dieses Buches klar, daß auch hier schon die Einteilung in Interessantes und Interesseloses, wie später bei Batteux, von einer anderen gekreuzt wird, die in der Stärke des erregten Gefühls ihren Bestimmungsgrund hat. *„La Narration Epique doit être admirable, mais cette beauté ne lui suffit pas. Il faut qu'elle soit touchante et passionnée, qu'elle emporte l'esprit du Lecteur, qu'elle le remplisse d'inquiétude, qu'elle lui donne de la joie, qu'elle le jette dans la terreur, et qu'elle lui fasse ressentir la violence de tous ces mouvemens, pour des sujets qu'il sait lui-même être feints et inventés à plaisir"* [1]). Erinnern wir uns, daß Nicole die Affecterregung mit dem Egoismus in engen Zusammenhang gebracht hatte, so erscheint die innere Möglichkeit für eine Verschmelzung der beiden Betrachtungsweisen gegeben.

Die höchste Bedeutung erhielt die Lehre vom *„rapport intime"* dadurch, daß Bouhours sie zur Grundlage für seine Philosophie des *„Je ne sais quoi"* machte. Mit dieser skeptischen Wendung will Bouhours nicht eine bestimmte Forderung des poetischen Geschmacks ausdrücken, die Formel besagt vielmehr, daß die letzten Gründe des Gefallens und der Zuneigung, seelischer Regungen, die nicht nur in der Welt der Kunst sondern auch in Natur und Leben [2]), ja sogar im Reiche der Gnade [3]) existieren, dem menschlichen Geiste nicht erkennbar sind. Das „Mysterium des *je ne sais quoi*" besteht darin, daß man wohl die Sache oder die Menschen kennt, die man liebt, auch erkennt, daß sie liebenswürdig sind, aber doch über die Ursachen, aus welchen die Neigungen entspringen, in Unkenntnis verbleibt [4]). *„Le je ne sçay quoy est de la nature de ces choses qu'on ne connoist*

1) Ebenda 346.

2) Bouhours, *„Entretiens d'Ariste et d'Eugène.* 5. Aufl. Paris 1683, S. 362 ff.

3) Ebenda 365 ff.

4) S. 349.

que par les effets qu'elles produisent" [1]). Der Reiz und die Annehmlichkeit, die von den geliebten Menschen und Dingen ausgehen, gleicht dem Lichte, das die ganze Natur verschönt, ohne daß wir das wahre Wesen des Lichtes kennen [2]). „*En effet c'est quelque chose de si délicat et de si imperceptible, qu'il échappe à l'intelligence la plus pénétrante et la plus subtile*" [3]). Wenn auch das Wesen der Dinge, die solche Reize ausüben, dem Verstande unzugänglich bleibt, wenn die objektive Ursache des Reizes niemals erkannt und begriffen werden kann, so gesteht doch Bouhours zu, daß eine geheime Sympathie zwischen Objekt und Subjekt, eine „*inclination*" vorhanden sein muß: „*C'est le penchant et l'instinct du cœur — c'est un très-exquis sentiment de l'âme pour un objet qui la touche; une sympathie merveilleuse, et comme une parenté des cœurs, pour user des termes d'un bel Esprit Espagnol, un parentesco de los coraçones*" [4]). Aber dieser „*rapport*" ist für Bouhours nichts mehr als eine Umschreibung des Rätsels, an dessen Lösung er verzweifelt [5]).

Faßt Bouhours den *rapport* als allgemeines Prinzip der Zuneigung, so verwendet Rémond de Saint-Mard diesen Begriff allein für den poetischen Geschmack. Er unterscheidet einen *rapport* zu den Sinnen, der durch den akustischen Eindruck des Rhythmus, und einen *rapport* zum Herzen, der durch den sprachlichen Ausdruck hergestellt wird, und deren beider Vereinigung eine poetische Notwendigkeit ist [6]). Nur über die erste Art des *rapport* hat St. Mard sich näher ausgesprochen. „*L'harmonie de la Poésie a un raport naturel avec nos organes, si par harmonie vous entendez susceptibilité dans*

1) S. 351.
2) S. 348.
3) Ebenda.
4) S. 344.
5) Ebenda.
6) *St. Mard, Réflexions sur la Poésie.* La Haye 1734 S. 16.

nos oreilles, pour être ébranlés agréablement par des sons et des repos qui nous fraperont à distances égales" [1]).

Als Niederschlag solcher Gedanken ist eine Bemerkung zu betrachten, die J. U. König im Anschluß an eine Definition des Geschmacks, die von der gelehrten Madame Dacier herrührt, anknüpft. „Es ist von Natur eine Übereinstimmung zwischen der Beschaffenheit eines uns angenehmen Gegenstandes und der Eigenschaft seines Eindruckes, wie hinwiederum zwischen diesem und unserer Empfindung, die darauf folgt. Es ist auch natürlich, daß unser Verstand an einer solchen Übereinstimmung und Ordnung ein Belieben habe, nachdem sich in der Natur selbst alles in so richtiger Gleichmaß, Abtheilung und Einstimmung befindet, auch aller Dinge Erhaltung von einer solchen Übereintreffung abhänget" [2]).

In allen diesen Betrachtungen, die auch in der Kunsttheorie Diderots [3]) und Voltaires [4]) eine Rolle spielen, handelt es sich um eine besondere Ausgestaltung der aristotelischen Anschauung, daß jede Gattung lebender Wesen eine ihr eigentümliche Lust an dem, was der eigentümlichen Betätigung ihres Wesens entspricht, empfindet [5]), einer Anschauung, die in der stoischen Tradition, „daß jedes Wesen nach dem strebt, und daß für jedes dasjenige einen Wert hat, was seiner Natur gemäß ist" [6]), eine noch größere historische Konsistenz erhielt.

---

1) Ebenda S. 15.

2) König, Abh. vom Geschmack 1727, S. 255. Braitmaier I. 58 scheint die Bedeutung und Originalität dieses „schönen und speculativen Gedankens" entschieden zu hoch einzuschätzen.

3) *Oeuvres.* X., 26 ff.

4) *Dictionnaire philosophique, Art. Tragédie.*

5) Arist. Eth. Nic. X, 5. Siebeck, Gesch. der Psychologie II, 87. Über die Entwickelung dieser Anschauung im Mittelalter vgl. Bäumker, Witelo S. 466.

6) Zeller, Phil. der Griechen. 4. Aufl. III, 213.

Daß der Gesichtspunkt der subjektiven Zweckmäßigkeit für die Abgrenzung des Schönen und des Guten weder von Le Bossu noch von Batteux festgehalten worden ist, wurde bereits erwähnt. Die Skala der Gefühlserregung, die jene erste Einteilung kreuzt, hat sich stets, kraft der ihr eigenen Macht, beim Zusammentritt mit andern Theoremen der Herrschaft zu bemächtigen verstanden. Wie schon bei Aristoteles neben der Erklärung der Lust, die auf den Selbsterhaltungstrieb zurückgeht, die Theorie des Selbstentfaltungstriebes[1]) auf die Bildung der Vorstellungen vom künstlerischen Genuß eingewirkt hat, so ist auch bei seinen Schülern in der Barockzeit die Anschauung, daß in der Erregung und Beschäftigung der Seele ein positiver Lustwert liege[2]), lebendig und äußert sich in der stets aufs Neue als paradox empfundenen Wahrnehmung, daß gerade die heftigsten tragischen Bewegungen des Gemüts die höchsten Reize und die stärkste Anziehung auf die menschliche Seele ausüben.

Von der Renaissance hat die Psychologie des 17. Jahrhunderts, des heroischen Zeitalters der Philosophie, als entscheidenden Grundzug „das Bewußtsein von der Nützlichkeit der Affekte im Haushalte des Lebens“ übernommen. Die menschlichen Leidenschaften waren in dieser Zeit, welche die Kämpfe der Gegenreformation, Shakespeare, Cervantes und Lope de Vega, die „*maniera grande*“, Rubens und die Anfänge der Schule von Sevilla erlebt, an den Höfen und in der Gesellschaft Gegenstand lebendigen Interesses.

Das stoische Lehrmaterial, eben durch die niederländische Philologie erschlossen, systematisiert und zu

1) Gomperz, Griechische Denker III, 240.

2) Aristoteles, Eth. Nic. X, 4.

3) Dilthey, Die Function der Anthropologie in der Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts. Sitzungsberichte der Akad. der Wiss. Berlin 1904, S. 343.

allgemeiner Wirkung gelangt, lieferte die Formeln, das neue Gefühl und Verständnis des Lebens auszudrücken. „Der grandiose Zug dieser römisch-stoischen Ethik", sagt Dilthey [1]), „welche von der Beschreibung der Macht der Leidenschaften fortschreitet zu der sittlichen Autonomie, die auf die Erkenntnis der natürlichen Bezüge unseres Geistes mit dem Zusammenhang der Dinge gegründet ist, hat ihr den stärksten und dauerndsten Einfluß verschafft, den je eine philosophische Ethik hat erringen können". Von ihren Begriffen sind alle die großen Systeme des 17. Jahrhunderts durchzogen, und die selbständige Entwicklung drängte zu Resultaten, die der ursprünglichen Lehre fremd sind; für Descartes ist die höchste Tugend selbst nicht affektlos [2]), und für Malebranche sind die Neigungen in der geistigen Welt, was die Bewegung in der materiellen Welt ist [3]).

Wie die stoische Tradition die Grundlage zu einer neuen, unabhängigen Konstituierung der moralischen Welt bot [4]), so dienten die Trümmer der antiken Psychologie auch zum Aufbau einer Theorie von dem ästhetischen Wert der Affekte. Bei Seneca fand man einen Ausspruch, der die allgemeine Neigung der menschlichen Seele zur Aktivität durch Beobachtungen aus dem Leben illustriert. *„Attalus philosophus dicere solebat iucundius esse amicum facere quam habere, / quomodo artifici iucundius pingere est quam pinxisse / illa in opere suo occupata sollicitudo ingens oblectamentum habet in ipsa occupatione* [5]). Und man entsann sich, daß aus dieser psychologischen Erfahrung, die Senecas Lehrer kaum als erster angestellt, schon in den Versen des Horaz ein ästhetisches Gesetz abgeleitet sei:

---

1) a. a. O. 336.
2) a. a. O. 343.
3) Malebranche, *Oeuvres*, ed. Jules Simon. Paris 1846 II, 341.
4) Dilthey, Archiv für Gesch. der Philosophie. VI, 54—68.
5) Seneca Ep. IX, ed. Hense 1898 S. 19.

„Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunto
Et quocumque volent animum auditoris agunto“ [1]).

Die Zähigkeit, mit der solche Traditionen im allgemeinen Bewußtsein und im Bestande der durch die Schule übermittelten Bildung haften bleiben, auch wenn die wissenschaftliche Kontroverse sie erledigt hat, kann kaum überschätzt werden. Mit Vorliebe werden jene Verse von den Kritikern des 17. und 18. Jahrhunderts als Argument für eine Kunstauffassung angeführt, die neben und selbst über der formalen Schönheit die pathetische Erregung als Ziel des Dichters hinstellt. *„Agissant, ravissant, attachant“*, sind die Schlagwörter, mit denen der Charakter der Kunst Racines, des *„peintre de la passion“* ausgedrückt wird.

Die Wertschätzung der Affekte in der Ästhetik erfuhr noch eine Steigerung, als Malebranche, dessen Einfluß auf Du Bos feststeht [2]), und der in Deutschland im 18. Jahrhundert eifrig gelesen wird [3]), eine psychologische Distinktion vornahm, durch welche die tragischen Affekte von der aktuellen Unlust isoliert wurden. *„Il y a bien de la différence entre cette douleur et la tristesse qu'elle produit. La douleur est la première chose que l'âme sente; elle n'est précédée d'aucune connaissance, et elle ne peut jamais être agréable par elle-même. Au Contraire, la tristesse est la dernière chose que l'âme sente; elle est toujours précédée de quelque Connaissance, et elle est toujours très agréable par elle-même. Cela paraît assez par le plaisir qui accompagne la tristesse dont on est touché aux funestes représentations des théâtres; car ce plaisir augmente avec la tristesse, mais le plaisir n'augmente jamais avec la douleur. Les comédiens, qui étudient l'art de plaire savent bien qu'il ne faut point ensanglanter le théâtre, parce que la vue d'un meurtre, quoique feint, serait trop terrible pour être agréable.*

1) Ep. ad Pisones, 91.
2) *Réflexions critiques.* 1732 I, 156.
3) Dessoir, Geschichte der neuern deutschen Psychologie I², 125 ff.

Mais ils n'appréhendent jamais de toucher les assistants d'une trop grande tristesse, parce qu'en effet la tristesse est toujours agréable, lorsqu'il y a sujet d'en être touché" [1]).

Mit diesem Strom der Entwicklung vereinigte sich ein anderer, älterer. Die emotionelle Interpretation der Katharsistheorie, die neben der ethischen im 16. Jahrhundert verbreitet war [2]), konnte ohne Schwierigkeit auf der Ansicht fundamentiert werden, daß die affektive Erregung schon an sich lustbringend sei. Die Katharsis wurde so ein Sonderfall der allgemeinen Sollicitationstheorie. Selbst Rapin, der im allgemeinen am Grundsatz des „*prodesse et delectare*" festhält, versucht, das Vergnügen, das die Tragödie neben dem Nutzen gewährt, psychologisch zu erklären, und läßt es in der „*agitation de l'âme emeue par les passions*" bestehen [3]). Indessen gelangt er zu keiner folgerichtigen Begründung, da er sich von seinen früheren Ausführungen nicht befreien kann. „*En effet, dès que l'âme est ébranlée par des mouvemens si naturels et si humains, toutes les impressions qu'elle ressent, luy deviennent agréables: Son trouble luy plaist et ce qu'elle ressent d'émotion, est pour elle une espece de charme, qui la jette dans une douce et profonde resverie et qui la fait entrer insensiblement dans tous les intérêts qui jouent sur le théâtre*" [4]). Er denkt hierbei, wie ein aus völlig fremdem Zusammenhang gerissenes Quintilianzitat ergibt, an eine Art von Einfühlung in die Geschicke der poetischen Gestalten, die Emotion ist für Rapin eine von den „natürlichen und menschlichen Regungen des Schreckens und Mitleids" hervorgerufene Erscheinung, kein letzter Erklärungsgrund [5]).

Anders steht es mit Dryden, der in seiner „*Parallel*

1) *Oeuvres*, ed. Simon. II, 262.
2) Spingarn S. 74—81.
3) *Réflexions* 1675 S. 115 f.
4) Ebenda 116 ff.
5) Vgl. Quintilian, Inst. ed. Radermacher I, 322.



of Poetry and Painting" eine Polemik gegen die aristotelische Begründung des Gefallens an der Mimesis von dem damals noch sehr jungen Walter Moyle übernimmt und erklärt: *„Without motion there can be no delight which cannot be considered but as an active passion"*[1]).

Eine ausdrückliche theoretische Verwertung fand das Prinzip 1692 in Gravinas *„Ragion Poetica"*[2]). *„Ma la commozion degli affetti, anche dolorosi, è sempre mista col diletto, quando ci stimola lentamente, e fa leggiera titillazione"*[3]). Abweichend von Malebranche wird die Lehre vom Lustwerte der Affekte mit einer illusionistischen Kunstanschauung verbunden, die auch in das Altertum zurückgeht, und deren Niederschlag die häufig zitierten Verse Lucrez' bilden:

„Suave mari magno turbantibus aequora ventis,
E terra magnum alterius spectare laborem;
Non quia vexari quemquamst iucunda voluptas
Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est"[4]).

Das Gefühl der persönlichen Sicherheit beim Anblick fremder Gefahren und Leiden hat für Gravina die negative Bedeutung, daß dadurch der Beschauer sich ganz den Erregungen des Eindrucks hingeben kann. *„Onde a molti affetti, quantunque mesti, è per lo più innestato il diletto, quando il moto agita insensibilmente le parti, senza distrarle, e quando all'affetto non è congiunta l'opinion del danno, che distrae le parti, ed accresce troppo i punti del dolore, nè tanto è atto a titillare, quanto a sciogliere. Perciò dalle tragedie, e dalle mestizie rappresentate si trae diletto, e godiamo d'affligerci, perchè l'animo*

1) Dryden, Essays ed. Ker II, 137.

2) Daß H. v. Stein S. 319 das Abhängigkeitsverhältnis von Gravina und Shaftesbury auf den Kopf gestellt hat, ist von Reich, Sitzungsberichte der Kaiserl. Ak. der Wiss. Wien 120, 15 ff. und von Donati, Bodmer-Denkschrift S. 310 bemerkt worden.

3) *Ragion Poetica.* Napoli 1731 S. 32.

4) Lucrez, *De rerum natura.* L. II, v. 1—4.

è da leggier titillamento stimolato, senza che sia scosso, e costernato dall'opinion del danno“ [1]).

Die Verbindung der Lehren, daß die Erregung der Affekte ein wichtiges Bedürfnis der Seele befriedige, ferner, daß die Kunst in der Lage sei, die Emotion abgelöst von den üblen Folgen der Wirklichkeit zu veranlassen, endlich die nicht ausgesprochene Ursache der letzten, die Unterscheidung von Schmerz und Trauer im Sinne Malebranches, die Verschmelzung dieser Ansichten bildet die Grundlage der Kunsttheorie des Abbé Du Bos, der alle diese Gedanken mit Nachdruck und Takt durchgeführt hat. Ausgehend von der seelischen Veranlagung der menschlichen Natur, stets der Beschäftigung bedürftig zu sein, und sich jedem Eindruck hinzugeben, findet er die Kunst in der Lage, „*de séparer les mauvaises suites de la plûpart des passions d'avec qu'elles ont d'agréable*“ [3]). Da der Anblick fremder Affekte uns selbst erregt [4]), ergibt sich der tragische Affekt als Höchstes auf der Skala der darstellbaren Objekte. „*Plus les actions que la Poësie et la Peinture nous dépeignent, auroient fait souffrir en nous l'humanité si nous les avions vues véritablement, plus les imitations que ces Arts nous en représentent, ont de pouvoir sur nous, pour nous attacher. Ces actions, dit tout le monde, sont des sujets heureux. Un charme secret nous attache sur les imitations que les Peintres et les Poëtes en sçavent faire, dans le temps même que la nature témoigne par un frémissement intérieur qu'elle se soulève contre son propre plaisir*“ [5]).

Das „*toucher*“ ist für Du Bos, wie für Le Bossu,

---

1) Gravina a. a. O.

2) Daneben sind zu nennen Le Clerc, (Gedancken über die Poeten und Poesie, übersetzt von Gottsched in seiner Ausgabe von Pietsch' Schriften 1725). Souchay, *Discours sur l'Élégie.* Pariser Academie VII, 335. 30. IV. 1726.

3) *Réflexions critiques* (1732) I, 14.

4) I, 23.

5) *Réflexions Critiques* I, 2 (1732).

bedeutsamer als das *„plaire“*. Er gesteht dem Lucrez Genie, Stärke des Ausdrucks, Verve und Kühnheit zu, da er aber bei ihm die Fähigkeit, das leidenschaftliche Interesse zu erregen, vermißt, streicht er ihn aus der Reihe der großen Dichter[1]). Auch Tizian würde nach seiner Ansicht gewinnen, wenn er zu seinen formalen Schönheiten noch die Wahl interessanter Objekte fügte[2]). Dem Grade des Interessierens der Objekte entspricht die Bewegung des Subjekts. *„Dès que le mérite principal des Poëmes et des Tableaux consiste à représenter des objets capables de nous attacher et de nous toucher si nous les voyions véritablement, il est facile de concevoir combien le choix du sujet est important pour les Peintres et pour les Poëtes. Ils ne peuvent le choisir trop intéressant“* [3]).

Der Begriff des Interessanten hat demnach eine besondere Ausbildung nach der Seite der Gefühlserregung erfahren, der Charakter der subjektiven Zweckmäßigkeit ist in dem seelischen Bedürfnis nach Tätigkeit begründet. Eine Verbreitung dieser Anschauungen wurde durch Leibniz' Ansicht, daß die gesteigerte Vorstellungstätigkeit lustvoll sei, wesentlich begünstigt[4]).

Batteux[1] faßt die Wirkungen, die aus einer Harmonie zwischen Subjekt und Objekt des ästhetischen

---

1) I, 67 ff.

2) Ebenda S. 72. Höchst beachtenswert ist Du Bos' Zugeständnis, daß Tizians „Ermordung des Petrus Martyr“ diese gewünschte Verbindung aufweise. Ob er die Darstellung des gleichen Themas die früher dem Giovanni Bellini zugeschrieben wurde, ebenfalls *„un sujet intéressant“* genannt hätte?

3) Ebenda S. 74.

4) Vgl. für Lessing, Mendelssohn, Sulzer: Sommer, Geschichte der deutschen Psychologie S. 126, 192, 200. Gross, Sulzers allgemeine Theorie. Berlin 1905, S. 9. Dessoir, Geschichte der neueren deutschen Psychologie S. 43. 570 f.



Genusses entstehen, sowie den Aufwall der Affekte durch die Beziehung auf einen egoistischen Grundtrieb so zusammen, daß er die Erregung des Gemüts als Folge der ersten Übereinstimmung, als Anlaß und als einzige Äußerung der Eigenliebe auffaßt. Er läßt damit weder Wesen noch Wirkung der Kunst erschöpft sein, die Form des Schönen an sich behält ihre Bedeutung neben dem Guten, welches das Interesse des Subjekts erregt. Wie kam Batteux dazu, dieses Interessante gerade das „Gute" zu nennen? Von keinem der bisher angeführten Autoren wird das Interessante so genannt, wenn ich auch kein Bedenken getragen habe, zuweilen der Kürze halber da von einem „Guten" zu sprechen, wo der Inhalt des Batteuxschen Begriffs vollkommen gedeckt wird, wo aber diese Bezeichnung fehlt.

Das „Gute" als rein ästhetischer Terminus hat eine seltsame Vergangenheit.

Im *„Discours du Poëme dramatique"* (1660) stützt sich Corneille bei der Besprechung der poetischen Charaktere auf die Forderung des Aristoteles, Poetik XV, 8 (1454 b), daß der Dramatiker es den guten Portraitmalern gleichtun solle, die wohl die Ähnlichkeit treffen und doch das Bild zugleich verschönern. οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥᾳθύμους καὶ τἆλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν, τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν, παράδειγμα σκληρότητος, οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος. Wie schon früher Castelvetro, liest Corneille im Anschluß an Julius Pacius ἀγαθόν und übersetzt demgemäß: *„en sorte qu'il s'y trouve un bel exemplaire d'équité ou de dureté; et c'est ainsi qu'Homère a fait Achille bon"* [1]). Aus dem Verfasser der „Blume", der auch eine Gesprächsperson des platonischen Gastmahls ist, hat Corneille einen ästhetischen Terminus gemacht, den er auf dreierlei Weise interpretiert [2]). Er entscheidet sich für

1) Oeuvres ed. Marty-Laveaux. Paris 1862 I, 32.

2) Eine dieser Interpretationen stammt von Castelvetro.

die erste, die er unmittelbar an seine Übersetzung der Aristotelesstelle anschließt: *„Ce dernier mot est à remarquer, pour faire voir qu'Homère a donné aux emportements de la colère d'Achille cette bonté nécessaire aux mœurs que je fais consister en cette élévation de leur caractère et dont Robortel parle ainsi: unumquodque genus per se supremos habet decoris gradus et absolutissimos recipit formam, non tamen degenerans a sua natura et effigie pristina“* [1]. In dieser Bedeutung des poetisch Guten als *„élevation ou perfection de charactère“* [2]) ist weder eine Beziehung auf das genießende Subjekt noch eine Betonung der Gefühlserregung enthalten. Daß ein solcher Inhalt dem Worte im 17. Jahrhundert fremd ist, zeigt das Beispiel Le Bossus in dessen *„Traité du Poëme Épique“*, sich alle inhaltlichen Elemente, die Batteux unter dem Ausdruck des Guten zusammenfaßt, vorfinden, der Terminus selbst jedoch in einem ganz abweichenden Sinn gebraucht wird. Wie für Corneille ist für Le Bossu das Gute ein Prädikat der Charakterdarstellung. Er meint, Aristoteles habe mit dem einen Wort χρηστος sowohl die moralische wie die poetische Güte ausgedrückt [3]). Indessen nimmt er auch an Corneilles Mißverständnis teil [4]). Die poetische Güte besteht für Le Bossu *„dans l'adresse du Poëte à bien faire connoître les inclinations de ceux qu'il fait parler et qu'il fait agir dans son Poëme“* [5]). Damit ist die „Wahrheit des Charakters“ gemeint, *„La Bonté propre aux moeurs Poëtiques est de paroître telles qu'elles sont“* [6]); gegen die Seneca in seinem Hippolyt mit der Gestalt von Phaedras Amme verstoßen

---

1) Corneile I, 33.

2) Ebenda S. 36.

3) Le Bossu II, 35, vgl. Arist. Poetik XV, 1 (1454 a).

4) II, 68.

5) II, 35.

6) II, 31.

hat, „*parceque cette femme est très-méchante, et qu'elle dit de très-bonnes choses*“ [1]).

Güte als ästhetischer Terminus findet sich auch bei Jonathan Richardson, der damit die einzelnen „Qualitäten“ eines Bildes im Gegensatz zur vollkommenen Schönheit bezeichnet [2]). Daß der Begriff nicht überall sofort auf volles Verständnis rechnen durfte, geht aus einem Brief Muratoris an Trevisano, dem jener das Manuskript seines großen ästhetischen Werks übersandt hatte, vom 16. März 1707 hervor: „*Vorebbe V. E. che si aggiugnesse un breve Capitolo per dimostrare cosa sia quel Vero e quel Buono, di cui parlo*“ [3]). Muratori entschuldigt sich mit Zeitmangel wegen der Unterlassung der vorgeschlagenen Verbesserung. Nach der Ausgabe von 1748 sind das Wahre und Gute die letzten Ziele menschlicher Begierden. Infolge der Eingeschränktheit der menschlichen Erkenntnis hat Gott jenes mit Schönheit umkleidet, dieses mit der natürlichen Neigung der menschlichen Seele verbunden [4]). Im weiteren Verlauf des Buchs konzentriert sich Muratori immer mehr auf die Modifikationen des Wahren.

Eine solche Verbindung des Guten mit dem natürlichen Triebe ist der Grundzug aller eudämonistischen Ethik gewesen, es seien Duns Scotus, Suarez, der auf Leibniz nachhaltig gewirkt hat [5]), Hobbes, Geulincx und Locke genannt. Daß das Gute den Zustand des Subjekts vollkommener macht, betonen Cumberland und Christian Wolff [6]). In den 1765 gedruckten „*Nouveaux Es-*

---

1) II, 29 ff.

2) Works 1792 S. 106 ff.

3) Muratori, *Epistolario* ed. Campori. Modena 1901 ff. III, 912.

4) *Della perfetta Poesia* I, cap. 6. Venedig 1748, I, 48 ff.

5) Werner, Suarez. Regensburg 1861.

6) Eisler, Wörterbuch der philosophischen Begriffe. II. Aufl. Berlin 1904, Art. Gut. F. Schmidt, Zur Geschichte des Wortes „gut“, beschränkt sich auf die Geschichte des Wortes im Altdeutschen. (Diss. Leipzig 1898).

sais“ identifiziert Leibniz geradezu das Gute mit dem Angenehmen [1]). In diesen Anschauungen muß man die Veranlassung suchen, die Batteux das die Selbstsucht Interessierende als Sonderfall des Guten auffassen und mit diesem Namen belegen läßt. Ferner gibt es auch Beispiele für einen Gebrauch der Worte gut und schön, der an beide in gleicher Weise die Vorstellung des Gefallens knüpft: „*Beau est dit de tout ce qui plaît, lorsque le sentiment du plaisir, quoique reçu par quelqu'organe du corps, est dans l'âme même, et non dans cet organe*“ [2]). Endlich konnte auch eine Definition des Schönen, die Aristoteles in seiner Rhetorik mitteilt [3]), in Verbindung mit der Erklärung Nicoles Batteux zu seiner Einteilung des Poetischen verhelfen.

Erinnern wir uns an den Ausgangspunkt dieses Teils unserer Betrachtungen, so stellt sich Schlegels Einteilung des Schönen und Guten dar als konsequente Durchführung einer bei Batteux noch nicht zu vollem Ausdruck gelangten Tendenz, die künstlerische Gefühlswirkung in das allgemeine Erlebnis der Glückseligkeit einzuordnen. Wie Batteux stellt Schlegel die Elemente, die stark das Gefühl erregen, als selbständige Gruppe neben das formale Schöne, das nach seiner Ansicht die interesselose Billigung des Verstandes hervorruft, wodurch eine eklektische Versöhnung der rationalistischen und der voluntaristischen Kunstlehre erreicht wird. Schlegels eigene Leistung ist darin zu erblicken, daß er die Begriffe, die bei Batteux nur das Material sind, daran das Nachahmungsprinzip erprobt wird, energisch in den Mittelpunkt rückt.

---

1) *Nouveaux Essais* II, 20, § 2. Vgl. II, 21, § 42.

2) Trublet, *Essais* 1762, III, 175 ff,

3) I, 9: *Καλόν ἐστιν, ὃ ἂν δι' αὑτὸ αἱρετὸν ὂν ἐπαινετὸν ᾖ, ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὂν ἡδὺ ᾖ, ὅτι ἀγαθόν.*

Gegen Schlegels Auffassung wurde von Moses Mendelssohn der Einwand erhoben, daß nach Schlegels Erklärung das Schöne eigentlich gar keinen selbständigen Bestandteil des Poetischen ausmache. „Das Schöne, davon Herr Schlegel in der Erklärung redet, gehört nicht zur Poesie, in so weit es in der Natur, sondern in so weit es in der poetischen Nachahmung gefällt, das heißt in so weit es nach Herrn Schlegels Erklärung gut ist. Er hätte also das Schöne aus seinem Grundsatze weglassen, und ihn folgendergestalt ausdrücken können: die Poesie ist die sinnlichste Rede von dem Guten. Dieses mag in der Natur schön oder häßlich, angenehm oder unangenehm seyn; was schadet dieses der poetischen Güte? Das Überflüssige und Unbestimmte weggeschafft, setzet also Herr Schlegel den Gegenstand der Poesie in das Gute. Nicht in das metaphysische oder moralische, auch nicht in das physische, sondern in das poetisch Gute“ [1]). Damit ist zugleich der Vorwurf ausgesprochen, daß Schlegel seine Leser im Kreise herumführe. „Man verspricht den Gegenstand der Poesie zu bestimmen; das heißt, man will zeigen, was in der Poesie gefallen kann, und sagt, es sey das Gute. Man setzt hinzu, das Gute sey allhier von einer besondern Art, und der Leser müßte es ganz anders verstehen, als er gewohnt ist. Wir dringen auf eine nähere Erklärung; itzt macht man eine 'geschickte Schwenkung, und sagt, gut sey allhier, was durch die Kunst gefallen kann, das heißt, was geschickt ist, ein Gegenstand der schönen Künste, und in unserm Falle, ein Gegenstand der Poesie zu seyn“ [2]).

Die Ansichten Schlegels sind in dieser Wiedergabe durch Mendelssohn derartig entstellt, daß Schlegel mit vollem Recht offenherzig gestehen kann: „Ich würde gar keinen Argwohn gefasset haben, daß ich hier ge-

1) Briefe, die neueste Litteratur betreffend, 87. V, 143 f.

2) Ebenda S. 144.

meynet seyn könne, wenn ich nicht ausdrücklich genannt wäre. Wo habe ich gesaget, daß das Schöne nur in soweit zur Poesie gehöre, in so weit es in der poetischen Nachahmung gefalle? Wo habe ich gesaget, daß ein bloßes kaltes Gefallen schon hinlänglich sey, einer Sache die dergleichen wirket, Güte beyzulegen? Wo habe ich gar das Gute also beschrieben, daß es alles sey, was in der Poesie gefallen kann? Wo habe ich behauptet, daß das Gute, welches ein Gegenstand der Poesie ist, nicht ein physisches, sondern ein poetisches Gutes sey? Wer wird nicht absonderlich das letztere lächerlich finden? Aber die Albernheit rühret nicht von mir her; sie ist mir bloß in den Mund geleget. Ich erkläre vielmehr ausdrücklich, daß hier von einem physischen Guten die Rede sey"[1]).

Mendelssohn hat übersehen, daß nach Batteux-Schlegels Ansicht das Schöne und das Gute sich in der Art ihrer Wirkung von Grund auf unterscheiden. Hier offenbart sich noch einmal die Tatsache, daß Schlegel die entscheidenden Anregungen keineswegs aus dem Kreise Baumgartens empfangen haben kann, sondern daß er ohne Batteux als Theoretiker nicht zu denken ist. Mendelssohn und Baumgarten kommen aus der Wolffischen Schule; der Unterschied zwischen der deutlichen Erkenntnis des Verstandes und der verworrenen der Sinne ist ihnen von grundlegender Bedeutung. Wenn aus einer gänzlich verschiedenen Anschauung heraus das Schöne, das hier nicht das Gesamtgebiet des ästhetisch Wertvollen umspannt, zum Verstande in Beziehung gesetzt wird, muß in dem Wolffianer der Eindruck erweckt werden, es liege hier die Paradoxie vor, daß das Schöne an sich aus dem Gebiete des Ästhetischen ausgeschlossen werde, und nur insofern es auch als Gutes das Gefühl erregt, darin Platz habe. Wenn Mendelssohn ferner gegen den ihm vorliegenden Wortlaut[2]) behauptet, Schlegels poeti-

1) II, 202.
2) Vgl. B. 359.

sches sei kein physisches Gutes, so substituiert er dem Gegner seine eigene Auffassung. Im 146. Litteraturbrief setzt er voraus, daß „die Dichtkunst ihre besondere Güte hat, die weder mit der physikalischen, noch mit der moralischen Güte allezeit übereintrifft“ [1]); und diese besondere poetische Güte hat die gleiche Wirkung wie Schlegels physische: sie beschäftigt „die mehresten Seelenkräfte am sinnlichsten und angenehmsten“ [2]).

Indessen hat Mendelssohn tatsächlich mit seinem Einwand den Finger auf eine wunde Stelle in Schlegels Theorie gelegt. Nur hätte er den Druck anders richten müssen. Schlegels Begriff des poetisch Guten enthält kein Merkmal, wodurch es sich von dem physischen Guten im allgemeinen absondert. Auch als Schlegel in der letzten Fassung, durch Mendelssohns Mißverständnisse veranlaßt, die Frage, „daß auch unangenehme Vorstellungen in den schönen Künsten für ein physisches Gutes zu achten sind“, näher ausführt, hat er die Grenze des poetischen innerhalb des physisch Guten scharf zu ziehen unterlassen. Doch genügen Schlegels Bemerkungen über die poetische Verwertbarkeit der einzelnen Stoffe für eine Erschließung dessen, was er als besonders poetisch empfand. Diese führen zu einer Unterscheidung im Gebiete des physisch Guten, zu der das Schöne keine Parallele bietet. Die schöne Form gefällt schlechthin, ob sie der Natur oder der Kunst angehört, da ja alles „Interesse“ fehlt. Wo es sich aber um das Gute handelt, dessen Eigenart gerade in der Erregung des Interesses besteht, sehen wir das Problem der Nichtwirklichkeit der Kunst wieder auftauchen, das im ersten Teil der vorliegenden Arbeit behandelt worden ist, und das nun an dieser Stelle sich zu der Frage gestaltet: Ist das

1) Briefe, die neueste Literatur betreffend. IX. 57.

2) Ebenda.

Kunstwerk imstande, das gleiche Interesse des Genießenden zu erwecken wie das natürliche Vorbild? Gelten für die Natur und für ihre Nachahmung die gleichen Gesetze des Affektlebens?

Wir haben schon darauf hingewiesen, daß Du Bos Natur und Kunst unter diesem Gesichtspunkt verglichen hat. „*L'imitation la plus parfaite n'a qu'un être artificiel; elle n'a qu'une vie empruntée; au lieu que la force et l'activité de la nature se trouve dans l'objet imité. C'est en vertu du pouvoir qu'il tient de la nature même que l'objet réel agit sur nous*“ [1]). Die Nachahmung eines Naturgegenstandes erregt so zu sagen nur eine Kopie des Interesses, das der wirkliche Gegenstand hervorgerufen hätte [2]). Eine solche „*passion artificielle*“ ist von der „*passion naturelle*“ nicht der Art nach unterschieden, sie ist nur stets von einem geringeren Grade der Heftigkeit. Der Eindruck der Nachahmung ist nicht so tief, nicht so ernst, er verschwindet rasch, ohne die Spuren des wirklichen Erlebnisses zu hinterlassen [3]). Das Grauen, das der moderne Zuschauer vor Le Bruns bethlehemitischen Kindermord fühlt, läßt sich nicht mit dem Entsetzen derer, die das Ereignis wirklich mit angeschaut haben, vergleichen; „*ce tableau excite notre compassion sans nous affliger réellement*“ [4]). Die durch die Kunst hervorgerufenen Affekte existieren nur, solange die Vorstellung des Leidens in unserer Phantasie besteht, „*nous sentons bien que nos pleurs finiront avec la représentation de la fiction ingénieuse que les fait couler*“ [5]). Wir können uns dem Zustande unserer Emotion, in der Gewißheit, diesen nach unserem Willen jederzeit beendigen zu können, ruhig hingeben; „*il n'est pas suivi des inconveniens*

---

1) Du Bos I, 28 (6. Aufl.).
2) Ebenda S. 27.
3) S. 28.
4) S. 30.
5) I, 37 (1732).

dont les émotions sérieuses qui auroient été causées par l'objet même, seroient accompagnées" [1]).

Das Resultat dieser Überlegungen ist: Da die Kunst nicht die Macht der Realität besitzt und, gleichviel ob es sich um Lust oder Unlust handelt, hinter der Wirklichkeit zurückbleibt, so eignen sich Dinge, deren reale Gegenwart angenehm wirkt, weniger für die künstlerische Darstellung als solche, bei denen das Gegenteil der Fall ist [2]).

Diese Folgerung finden wir bei Batteux deutlich ausgesprochen. Besitzt nach Du Bos die Kunst „*le moyen de séparer les mauvaises suites de la plûpart des passions d'avec ce qu'elles ont d'agréable*", so verwertet Batteux diese Einsicht für eine neue Formulierung der künstlerischen Aufgabe. Im folgenden sind wörtliche Berührungen mit dem eben angeführten Zitat aus Du Bos wahrnehmen. Da jedoch Batteux das Nachahmungsprinzip anders faßt, so muß auch seine Begründung in diesem Punkte von der Du Bos' abweichen. Während dieser seine Aufmerksamkeit auf die vom unmittelbaren Leben und von der Kunst hervorgerufenen Eindrücke richtet und diese als nicht der Art nach, sondern nur graduell verschieden auffaßt, läßt Batteux durch die Erkenntnis, daß es sich im einen Fall um Wirklichkeit, im andern um Fiktion handelt, und durch den Einfluß dieser Erkenntnis auf das Interesse eine tiefere Veränderung in der Beschaffenheit der seelischen Wirkung eintreten. „*Quelque soigneusement que soit imitée la Nature, l'Art s'échappe toujours, et avertit le cœur, que ce qu'on lui présente n'est qu'un fantôme, qu'une apparence; et qu'ainsi il ne peut lui apporter rien de réel. C'est ce qui revêt d'agrément dans les Arts les objets qui étoient désagréables dans la Nature. Dans la Nature ils nous faisoient craindre notre déstruction, ils nous causoient une émotion accompagnée de la vue d'un danger réel: ét comme l'émotion nous*

1) I, 29 (1755).
2) I, 16, 62 (1732).

plaît par elle-même, et que la réalité du danger nous déplaît, il s'agissoit de séparer ces deux parties de la même impression. C'est à quoi l'Art a réussi: en nous présentant l'objet qui nous effraye, et en se laissant voir en même-temps lui-même, pour nous rassurer et nous donner, par ce moyen, le plaisir de l'émotion, sans aucun mélange désagréable" [1]).

Die Nachahmungslehre, die für Batteux angeblich die allgemeine Grundlage für die Erklärung aller Erscheinungen des künstlerischen Lebens abgeben soll, ist in Wirklichkeit hier von der Emotionstheorie in eine untergeordnete Stellung herabgedrückt worden. Denn diese bietet die positive Erklärung des ästhetischen Genusses, während jene nur eine negative, sekundäre Bedeutung hat.

Während durch die Erkenntnis der Unwirklichkeit den Gegenständen, die im Leben Furcht oder Schrecken bewirken, diese ihre Furchtbarkeit in der künstlerischen Darstellung genommen wird, erleiden die in der Realität angenehmen Dinge eine Einbuße an ihrer wohltätigen Wirkung. „*L'impression est affoiblie: l'Art qui paroît à côté de l'objet agréable, fait connoître qu'il est faux. S'il est assez bien imité, pour paroître vrai, et pour que le cœur en jouisse un instant comme d'un bien réel; le retour, qui suit, rompt le charme et rejette le cœur, plus triste, dans son premier état. Ainsi, toutes choses égales d'ailleurs, le cœur doit être beaucoup moins content des objets agréables dans les Arts, que des désagréables*" [2]). Daß Batteux in dieser Frage sich in so enger Abhängigkeit von Du Bos befindet, ist für Schlegels Auffassung des physisch Guten von größter Bedeutung.

Dies äußert sich zunächst darin, daß für Schlegel die Grenzen des physisch Guten in der Natur enger gezogen sind, als in der künstlerischen Bearbeitung der Natur. „In der eigentlichen Natur, wie sie den Künsten

1) b. a. 93 ff.
2) b. a. 95 ff.

entgegengesetzt wird, oder in dem, was durch die Schöpfung hervorgebracht ist, und in dem Weltlaufe, der daraus entspringt, verlangen wir von dem, was wir schlechthin und ohne Ausnahme für gut erkennen sollen, daß es mit unserm Willen, seinen Wünschen und Neigungen wirklich übereinkomme, daß es uns Glück und Freude verspreche. In den Künsten hingegen wird keine Übereinkunft gefodert, die es in einem so eingeschränkten Verstande ist. Für sie ist es schon genug, wenn die Vorstellungen dem Herzen nur nicht fremd und gleichgültig sind. Ja, eine genaue Einstimmung mit unsern Eigenschaften und Neigungen ist den Werken der schönen Kunst so wenig vonnöten, daß sogar eine gewisse Mishelligkeit mit denselben meistentheils noch größre Wirkung thut“ [1]).

Nachdem das physisch Gute zuerst als das mit der menschlichen Natur Einhellige erklärt worden ist, wird nun plötzlich von „einer gewissen Mishelligkeit“ eine noch größere künstlerische Wirkung erwartet, also dieser „Mishelligkeit“ eine größere physische Güte zugeschrieben als der Einhelligkeit.

Schlegel selbst wirft im Anschluß daran die Frage auf: „Sollte etwan daraus folgen, daß das Gute in den schönen Künsten nicht ein physisches Gutes seyn könne“ [2]). Hier wäre nun der Ort gewesen, die besondere Eigenart des poetischen Guten darzulegen. Indessen verfährt Schlegel gerade entgegengesetzt, indem er nachzuweisen versucht, daß auch das physische Übel nicht unter allen Umständen ein solches ist. „Trifft sichs doch so gar öfters in dem Weltlaufe, daß unter gewissen vorausgesetzten Umständen etwas eine physische Güte hat, das ohne diese Umstände sie nicht haben würde, ja das wohl gar, wenn man die Natur derselben Sache in ihrer Beziehung auf die Natur des Menschen überhaupt und im

4) II, 203 ff.
2) II, 204.

Allgemeinen betrachtet, mit Rechte für physisch schlimm geachtet wird" [2]). Schlegel ist sich selber bewußt, seinen Gedanken nicht mit der erforderlichen Klarheit ausgedrückt zu haben. „Exempel werden die Sache erläutern. Traurigkeit ist an sich schmerzhaft und lästig; sie ist physisch schlimm. Aber man setze eine Mutter, die den Verlust ihres Kindes beweint; einen Witwer, der um den Tod seiner geliebten Gattin klaget. Sie werden freylich wünschen, daß sie der Traurigkeit entübriget seyn könnten. Aber unter den Umständen, darinnen sie sich befinden, empfängt die Traurigkeit für sie eine physische Güte. Sie ist ihnen werth; das Herz findet eben in ihr seine Befriedigung; wer sie ihnen wehren will, der peiniget sie, und ist in ihren Augen ein Barbar" [2]).

Es scheint dem modernen Leser auf den ersten Blick, daß Schlegel hier den Affekt selbst und seine Äußerung nicht scharf auseinandergehalten habe, und daß man Schlegels physisches Gutes im engeren Sinne als Entladung des Affekts auffassen dürfe. Wir haben es aber doch wohl mit einer Nachwirkung der Anschauung Malebranches, die Schmerz und Trauer unterscheidet, zu tun.

Daß die Ansicht, nach der die Wahrnehmung eines ausgesprochenen Unlustgefühls ihrerseits mit Lust verknüpft ist, zu Schlegels Zeit in Deutschland nicht unerhört ist, zeigt die Abhandlung Gellerts „Von den Annehmlichkeiten des Mißvergnügens", in welcher er die Frage, „kann denn unsere Seele, indem sie den Verdruß schmeckt, der eine widrige Empfindung ist, an dem Gefühl dieser widrigen Regung ein Wohlgefallen finden?" [3]) mit einigen Einschränkungen bejaht. „Unter gewissen Umständen scheint mir dieses sehr natürlich zu seyn".

---

1) Ebenda.
2) Ebenda.
3) Schriften, Wien 1790 V, 145.

Während Gellert diese „Umstände" darin sucht, daß mit jeder Empfindung eine Vorstellung verbunden sei, und so die Traurigkeit dem Betrübten „auf die glückliche Vorstellung" helfe, daß er eigentlich ein weit besseres Schicksal verdiene [1]), sieht Nicolai in der bekannten „Abhandlung vom Trauerspiele" allein in der Existenz des Affekts „unter gewissen Umständen" ein Lustmoment. „Selbst alsdenn noch, wenn uns die Heftigkeit der Leidenschaften unangenehme Empfindungen verursachet, hat die Bewegung, die sie mit sich führet, noch Annehmlichkeiten für uns; der Zornige in der äußersten Hitze seiner Leidenschaft, der Betrübte, den die Last seines Schmerzes zu Boden drückt, findet Süßigkeiten in den schrecklichen Ausbrüchen seiner Gemüthsbewegung; die nächste Zuflucht des Unglücklichen ist das Unglück selbst; suchet ihm Trost zuzusprechen, er wird euch nicht hören, er wird viel lieber seinem Kummer nachhängen; wer ihm seinen Zorn, seinen Schmerz, seine Betrübnis nehmen will, der ist sein Feind; gelingt es euch ja ihn zu trösten, so wird es geschehen, nicht wann ihr ihm die Gemüthsstille anpreiset, sondern wann ihr seiner Bewegung schmeichelt, wann ihr ihm Hoffnung machet, daß er länger darinn verharren könne, wann er sie nur ein wenig mäßigen wollte" [2]).

Schlegel nennt den, der dem Unglücklichen seinen Kummer rauben will, einen Barbaren; Nicolai nennt ihn einen Feind. Im „Sebaldus Nothanker" findet sich eine Ausführung über die „Güte" der Traurigkeit, die noch näher an Schlegel anklingt. „Wilhelmine aber, die bisher in der äußersten Entkräftung gelegen hatte, rief alle ihre Lebensgeister hervor, ihr überschwengliches Elend zu empfinden, denn bey großer Traurigkeit ist die Trau-

1) Ebenda S. 146.

2) Nicolai, Abhandlung vom Trauerspiele. Bibliothek der schönen Wissenschaften. I, 20. 1757.



rigkeit selbst der einzige Genuß, und daher der Seele angenehm“[1]).

Es liegt kein Grund vor, eine Entlehnung in welcher Richtung auch immer anzunehmen. Die Ausführungen Nicolais in der Abhandlung vom Trauerspiel stellen eine Mischung der emotionellen Katharsisinterpretation und der von Malebranche vertretenen Distinction von Schmerzgefühl und Traurigkeit dar; im „Nothanker“ tritt das zweite Element allein hervor, wie es auch bei Schlegel der Fall ist. Der Einfluß Du Bos' reicht allein nicht zur Ableitung dieser Ansichten aus, an eine direkte Einwirkung von seiten Malebranches ist gar nicht zu denken: wir müssen nach einer anderen Quelle suchen und dabei muß uns die Frage nach den „gewissen Umständen“, unter denen die widrige Empfindung angenehm wirkt, leiten. Welche Theorie gibt über diese „gewissen Umstände“ Aufschluß?

Die Lehre Gravinas in der Fortbildung, die sie durch den Grafen Calepio erfahren hat, scheint diesen Forderungen zu genügen[2]).

Nachdem Calepio festgestellt hat, daß eine jede menschliche Regung von einem „inwendigen Vergnügen“ begleitet wird, fährt er fort: „Also sehen wir, daß einem Zornigen nichts lieber ist, als zu thun, was ihn der Zorn heißet, einem Verliebten nichts vergnüglicher, als den Genuß seiner Liebe zu befördern. Der Beyfall, den unser Gemüth den Trieben dieses oder jenes Affektes giebet, kömmet von keiner andern Ursache her, als von dem Ergetzen, mit welchem die Seele die Übereinstimmung wahrnimmt, so zwischen dem Geist und seinen Gegenständen regieret. Der rechte Grund dieser Wahrheit, welche die Erfahrung einen jeden lehret, ist kein

1) Nicolai, Sebaldus Nothanker I, 64. 1773.

2) Daß Calepio nicht von Shaftesbury abhängt, weist Donati, Bodmer-Denkschrift S. 296, 310 nach. Walzel hat, Anzeiger 17, 58 ff. auf Calepios Bedeutung für die deutsche Kunsttheorie mit Nachdruck hingewiesen und Braitmaiers Darstellung korrigiert.

anderer, als daß alle Regungen, welche die Erhaltung unsers Leibes und derer sinnlichen Dinge, so ihm zu dienen zum Zwecke haben, der Seele eine Lust und Freude über diese Disposition des Geistes bringen, mittelst welcher sie bald dem Körper zu steuer kommt bald von ihm Hülffe empfängt"[1]).

Die Bedeutung der Affekte für die individuelle Wohlfahrt ist hier höher gestellt, als es von Du Bos, und ausschließlicher betont, als es von Batteux geschehen ist. In der Übereinstimmung, „so zwischen dem Geist und seinen Gegenständen regieret", sind die „gewissen Umstände" enthalten, welche die widrige Empfindung angenehm machen. Das Fundament zu Schlegels Begriff des poetisch Guten, als Teil des allgemeinen physischen Guten, die Erregung der dem Individuum förderlichen Affekte, darf als von Calepio entlehnt angesehen werden.

Auch bei Sulzer findet sich eine ähnliche Einteilung des künstlerisch Wertvollen in das Gute und Schöne, die wohl von Batteux herzuleiten ist, aber sich mit einer von Shaftesbury beeinflußten Auffassung des Guten und Schönen kreuzt[2]). Ludwig v. Hagedorn, der in seinen „Betrachtungen über die Mahlerey" Schlegel mehrfach zustimmend erwähnt, verwendet doch den Begriff des Guten in dem völlig entgegengesetzten Sinn der „Richtigkeit einer Sache" [3]).

---

1) Briefwechsel vom Geschmack S. 75 ff.

2) Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Art. Kraft, Schönheit, Vollkommenheit.

3) Betrachtungen über die Mahlerey. Leipzig 1762. I, 12 ff.

2.

Wäre Baumgartens Definition der Schönheit als sinnlich erkannter Vollkommenheit ein organischer Bestandteil der Schlegelschen Theorie, so müßte mit Notwendigkeit der Schluß gezogen werden, daß der poetische Gehalt sich nur der sinnlichen Erkenntnis darbieten kann. Die theoretische Möglichkeit, daß sowohl das Schöne, wie das Gute auch auf einem anderen Wege dem menschlichen Geiste übermittelt werden kann, hat Schlegel keineswegs ausgeschlossen. Wenn er die Frage stellt: „Aber unter was für einer äußerlichen Gestalt müssen beide, das Schöne und das Gute, vor uns erscheinen, wenn sie unser Lob und unsere Liebe gewinnen sollen“[1])? und diese Frage durch die zweite präzisiert: „Wodurch wird das Schöne unserm Verstande sichtbarer? Wodurch das Gute unserm Herzen fühlbarer“[2])? — so erhellt aus der Wahl der Wortform, daß unter Umständen das Schöne auch auf eine andere Weise sichtbar, das Gute fühlbar werden kann, als auf die, welche die zu erwartende Antwort angibt[3]). Das liegt in der ursprünglichen Fassung des Schlegelschen Schönheitsbegriffs, den wir als einen Begriff der Steigerung aufgefaßt haben, begründet.

Mit der Frage nach der „äußerlichen Gestalt“ in der das Schöne und das Gute erscheinen sollen, kehren

1) II, 209.

2) II, 209 ff.

3) Die zweite Auflage stimmt in diesem Punkte S. 360 ff. wörtlich mit der dritten überein, auch in der ersten S. 290 hat Schlegel eine Ausschließlichkeit der Formulierung vermieden.

wir wieder zu dem Punkt zurück, der Schlegel, als er seine Kritik der Lehre Batteux' unternahm, den festen Halt geboten hat. Der Unterschied der Poesie von der Prosa ist von Schlegel als Unterschied des sprachlichen Ausdrucks gefaßt worden; das Gehaltsmoment, dem er zwar den weitaus größten Teil seiner Ausführungen widmet, steht trotzdem nicht im Brennpunkte der Kontroverse, die wir als entscheidenden Anstoß zur Kritik und zum Entwurf einer selbständigen Theorie ansehen, wie wir auch festgestellt haben, daß in der Frage des Inhalts Schlegel sich nicht weit von Batteux entfernt. In Bezug auf die sprachliche Darstellung geht er nun über Batteux hinaus[1]).

Ein Überblick der Möglichkeiten, das Schöne und das Gute auszudrücken, führt Schlegel zu dem Ergebnis, daß es das „Sinnliche" ist, das „beiden, dem Schönen und und Guten, die gründlichsten und zuverlässigsten Dienste leistet"[2]).

Zur Darstellung des Schönen ist das „Tiefsinnige" so wenig geeignet wie das „Deutliche"[3]).

Das Tiefsinnige macht dem Verstande zuviel Arbeit, das Deutliche geht ihm zu rasch ein[4]). Schlegel verstößt damit gegen den Sprachgebrauch der Wolffischen Schule, die das Abstrakte mit dem Deutlichen identifiziert. Er hält sich an den populären Brauch und will damit „nicht auf die genaubestimmte Richtigkeit und Kenntlichkeit des Begriffs, sondern auf die Leichtigkeit, dazu zu gelangen, und auf die möglichere Allgemeinheit der Einsicht in denselben" zielen[5]). Das Sinnliche dagegen setzt den Verstand in Tätigkeit, ohne ihm eine

---

1) Noch Mendelssohn lehnt die Bezeichnung „Ausdruck durch die Sprache" ab: „Ein Ausdruck durch die Sprache? — verständlicher; eine Rede". Litteraturbriefe V, 141.

2) II, 213.

3) II, 210 f.

4) II, 214.

5) II, 211.

allzuschwere Arbeit aufzubürden, es „verbindet die Deutlichkeit mit dem Tiefsinnigen und befriedigt dadurch zugleich die Neubegierde und die Trägheit des Verstandes“ [1]). Eine ähnliche Arbeitsleistung wie für den Verstand hält Schlegel auch für die Sinne für zuträglich: „Das Ohr will, wie der Verstand, wohl etwas zu thun haben, doch nicht allzusehr angestrengt seyn“ [2]).

Ebenso steht es mit der Darstellung des Guten. Schlegel unterscheidet nach dieser Seite drei Elemente des Sinnlichen, die jedes für sich allein nicht fähig sind, das Gute zum vollen Ausdruck zu bringen.

Das erste wird als das „Lehrreiche, Bindige und Nachdruckvolle“ bezeichnet [3]).

Ob Schlegel unter „Nachdruck“ dasselbe versteht wie sein Bruder Elias, ist aus den dürftigen Ausführungen des jüngeren nicht festzustellen. Für Elias Schlegel ist der Nachdruck neben dem „Schwung“ das wichtigste Stilmittel. „Eine Deutlichkeit, welche diejenigen Begriffe, die vor andern das Hauptwerk eines Gedankens ausmachen, zu heben und in ihr Licht zu setzen weiß, welche die Zweydeutigkeiten vermeidet und welche den Verstand niemals in Zweifel stehen läßt, worauf sich dasjenige beziehe, was ich sage, ist das erste Stück dieses Nachdrucks“, und dient dazu, die „Stärke“ der Gedanken erkennen zu lassen [4]).

Nach Adolf Schlegel bewirkt die Trias des Lehrreichen, Bündigen und Nachdruckvollen die „Überzeugung des Verstandes“ durch „die triftigsten Bewegungsgründe, welche den ganzen Verstand in Geschäfftigkeit setzen, welche den Vollkommenheiten oder Schwachheiten, den Neigungen und den Vortheilen des Herzens am ange-

1) Ebenda.

2) II, 476.

3) II, 211.

4) „Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele“. Ästhetische und dramaturgische Schriften, herausgegeben von Antoniewicz S. 183 f.

messensten sind", oder durch die „richtigsten Beschreibungen, in denen der Verstand die Affekten genau gezeichnet sieht"[1]). In dieser Verbindung scheint das Lehrreiche vorzuherrschen, doch kennt Schlegel noch einen „Nachdruck" anderer Art: die Energie des sprachlichen Ausdrucks zum Zwecke der Hervorhebung des „Hauptgedankens", die durch prosodische Kunstgriffe erreicht wird[2]). Ein solcher Nachdruck ist nur sparsam anzuwenden. „Alles was zum Nachdruck gehöret, empfängt einen großen Theil seiner Kraft von der Seltenheit. Will man uns alles nachdrücklich machen; so empfinden wir gar keinen Nachdruck mehr, oder wir empfinden ihn so schwach, daß wir dieser Empfindung uns kaum bewußt sind"[3]). Der Begriff dieses Stilmittels könnte allenfalls von Elias Schlegel entlehnt sein.

Das Lehrreiche würde auch allein für sich hinreichend sein, dem Guten den Weg zum Herzen zu bahnen, „wenn der Verstand und das Herz noch diejenige freundschaftliche Harmonie untereinander unterhielten, die ursprünglich zwischen ihnen geherrscht hat[4])".

Wie schon bei den positiven Aussagen über das Lehrreiche, so stellt sich erst recht bei dieser Einschränkung heraus, daß Schlegel die ursprüngliche direkte Beziehung des Guten auf das Herz aus den Augen verloren hat. Indem er ferner aus der Tatsache, „daß die Rührung des Herzens nicht eine nothwendige Folge von der Überzeugung des Verstandes sey", die Forderung ableitet, eine Darstellungsart zu finden, die den verlorenen Einklang von Verstand und Herz wieder herstellt, treibt er einer Auffassung der Poesie als einer „*ars popularis*" entgegen, die jener ursprünglichen Konzeption der Zweiheit des Schönen und Guten fremd gewesen war.

---

1) II, 212.
2) II, 502 ff.
3) II, 507 f. Ein Beispiel für das Bündige S. 508.
4) II, 212.

Noch weniger als das Lehrreiche hält Schlegel „das Leichte und Fließende“ für ein „bequemes Mittel“, dem Guten den versagten Eingang ins Herz zu öffnen. „Dieß entkräftet das Lehrreiche, daß es noch weniger fähig ist, das Herz in Bewegung zu setzen. Es scheint ihm schmeicheln zu wollen, und schmeichelt nur dem Ohre. Es gleicht dem einförmigen Geschwätze eines sanft fließenden Bachs. Es versprach Ergetzung; und ehe wir uns dessen versahen, sind wir eingeschlummert“ [1]).

Es genügt also auch nicht die Vereinigung des Lehrreichen und Leichten, ein drittes muß noch hinzukommen, das beide zu höherer Wirksamkeit verbindet; dies ist das „Lebhafte“. Erst das Lebhafte sprengt die Pforten, die den beiden anderen Kräften Widerstand leisteten; Schlegel, der die Vereinigung des Lehrreichen, Leichten und Lebhaften „das Sinnliche“ nennt, hätte die entscheidende Bedeutung des dritten viel stärker betonen müssen, als er getan hat. „Das, was dem Herzen Genüge thut, ist allein das Sinnliche, welches das Bindige und Lehrreiche mit Leichtigkeit vereinigt, ohne seinen Nachdruck zu schwächen, weil es zur Leichtigkeit noch Lebhaftigkeit hinzufügt“ [2]).

Welche konkrete Vorstellung verbindet Schlegel mit dem Begriff des Sinnlichen?

„Wie viel Begriffe paaret die Deutsche Philosophie mit diesem Worte! Sinnlich leitet auf die Quelle und das Medium gewisser Vorstellungen, und das sind Sinne: es bedeutet die Seelenkräfte, die solche Vorstellungen bilden, das sind die sogenannten untern Fähigkeiten des Geistes: es charakterisirt die Art der Vorstellung,

---

1) II, 212 f.

2) II, 213. Gottlieb Schlegel schlägt vor, für „sinnlich“ „lebhaft“ zu setzen. Abhandlung von den ersten Grundsätzen in der Weltweisheit und den schönen Wissenschaften. Riga 1770 S. 112, wie vor ihm Bock, *De pulcritudine carminum* und später J. J. Engel, Werke XI, 18 ff. taten. „Sinnlich oder lebhaft“ Litteraturbriefe XXXV, 86. Ähnlich Lessing, Laokoon XII, Blümner S. 241.

verworren und eben in der reichen, beschäftigenden Verworrenheit angenehm zu denken, d. i. sinnlich: es weiset endlich auch auf die Stärke der Vorstellungen, mit der sie begeistern und sinnliche Leidenschaften erregen"[1]).

Von Herders Analyse konnte Schlegel damals noch nichts wissen. Die Bestandteile des Begriffs hat er vorgeführt, welches sind die konkreten Beispiele? Als solche nennt er die Objekte des „Landgedichts", der idyllischen Beschreibung ländlicher Zustände; diese sind „Gegenstände, die mit der leichtesten Mühe und dem glücklichsten Erfolge sich ausdrücken lassen, da sie alle sinnlich sind, und also dem Pinsel von selbst die Farben darbieten, mit denen sie ausgemahlet seyn wollen"[2]).

Der sinnliche Ausdruck ist einerseits „die Sprache, welche wir, Bewohner einer sichtbaren Welt von der Natur gelehrt werden, wie sich daraus erkennen läßt, daß sie nicht nur dem gemeinen Manne die verständlichste ist, sondern auch von ihm selbst geredet wird"[3]), er ist andererseits besonders die „Sprache des Herzens, wenn es seine Empfindungen ausdrücken will"[4]), also eine Verbindung von volkstümlicher Anschaulichkeit und pathetischem Schwung. Diese beiden Elemente des Sinnlichen können aber für sich allein bestehen, wie ja Schlegel in seiner Definition der Poesie auch dem Schönen, wie dem Guten eine gesonderte Existenzfähigkeit zugesprochen hat. „Denn es gibt ein doppeltes Sinnliches; eines für die äußerliche Empfindung, für die Sinne des Leibes, und die Einbildungskraft; eines für die innerliche Empfindung, oder für die Sinne der Seele, wenn es uns vergönnt ist, die Affecten des Herzens also zu nennen"[5]).

1) Herder, Werke IV, 132.
2) II, 357.
3) B. 362. C. II, 211.
4) B. 364. C. II. 213.
5) B. 364. C. II, 213.

Die Momente des Sinnlichen für die innere Empfindung, das Lehrreiche, Bündige, Nachdruckvolle, das Leichte, Fließende und das Lebhafte erinnern an ähnliche Termini in einer Rede „Von dem Einflusse der Gemüthsbewegungen in die Sprache", die Johann Friedrich May, Gottscheds Nachfolger im Vorsitz der Leipziger „Deutschen Gesellschaft", gehalten hat[1]). „So bald nun die Seele bey diesen Neigungen durch die Sinne eine Sache gewahr wird, in welcher das Gute, oder das Übel, das sie siehet, oder verabscheuet, anzutreffen ist: So bald verkehren sich diese Neigungen in einen Trieb, der die ganze Seele einnimmt und desto lebhaftiger und hurtiger wird; je lebhafter und dringender die Vorstellung ist, welche von der Sache in ihr entstanden". Der Gewinn, den die Beredsamkeit aus diesen Gemütsbewegungen zieht, ist „der kurze, nachdrückliche und lebhafte Ausdruck" [2]).

Mit der Feststellung, daß die Poesie „durchgängig sinnlich reden" muß, ist aber die Eigenart des poetischen Stils noch nicht genügend bestimmt. „Es ist nicht genug, daß ihre Erzählungen und Beschreibungen sinnlich sind; sie müssen die sinnlichsten seyn, die nur gedacht werden können" [3]). Das Moment der Steigerung, das wir schon des öfteren bemerkt haben, offenbart sich hier aufs neue; es gilt, jeder poetischen Schöpfung „so viel Annehmlichkeiten (zu) geben, als es nur anzunehmen fähig ist, und als sich deren beysammen vertragen" [4]).

Auch Breitinger hebt hervor, daß „die Wohlredenheit und Poesie daran nicht genug haben, daß sie die Dinge

1) „Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Eigene Schriften und Übersetzungen" III, 224 ff. Leipzig 1739.

2) Ebenda 230 ff.

3) II, 215.

4) Ebenda.

bloß in ihrem eigentlichen und natürlichen Maße vorstellen, sondern aus Furcht, daß sie sich nicht deutlich und kräftig genug ausdrücken, und daß sie also in die prosaische Mattigkeit verfallen, allezeit beflissen sind, dem wahren Maße des Begriffs einen Zusatz von Licht und Nachdruck zuzulegen"[1]). Aber Schlegel tendiert mit seiner Forderung nach einer anderen Richtung. Der höchste Grad des Sinnlichen darf sich nicht auf die Art des Vorstellens und die Wahl der Worte beschränken, auch deren Stellung und Folge muß die „sinnlichste Harmonie" erhalten, die Poesie „muß in das Ohr nicht so wohl reden, als singen"[2]). Mit dem sinnlichsten Ausdruck ist die metrische Ordnung der Sprache unmittelbar verbunden.

Daher ist Gessners „Tod Abels" in den Augen Schlegels „kein vollständiges Gedicht". Mit dem Versmaß fehlt ihm „das letzte an der Vollkommenheit"[3]). Wenn auch nicht behauptet werden kann, daß Gleim zu seiner Versifizierung von Lessings Philotas durch eine ähnliche theoretische Überzeugung bewogen worden, so ist doch interessant, daß er seine gleiche Untat an Klopstocks „Tod Adams" damit motiviert hat: „Ich war einmal nicht damit zufrieden, daß er seinen Trauerspielen durch den Vers nicht die höchste Vollkommenheit der sinnlichen Rede geben wollen"[4]). Schlegel durfte darin eine Bestätigung seiner Lehre durch die Produktion erblicken.

Er und Gleim stehen mit solchen Überzeugungen keineswegs allein. Ramler hatte zwar Geßner selbst angeraten, „seine Verse in eine wohlgefügte harmonische Prosa umzugießen"[5]), aber er brachte später selbst

---

1) Abhandlung von den Gleichnissen S. 12.
2) II, 216.
3) II, 177.
4) Gleim an Schlegel, 6, I, 1767. Schnorrs Archiv IV, 15.
5) Hottinger, Leben Geßners. Zürich 1796 S. 60.

Geßners Prosa wieder in Verse [1]). Bodmer schickt 1747 sein Schäferspiel Cimon an Sulzer, damit dieser es Gleim oder Kleist zur Versificierung übergebe [2]). Geßner selbst schreibt am 16. Juni 1767 an Gleim: „Klopstocks Prosa in seinem Tode Adams habe ich immer bewundert; aber noch nie hab ich mit so viel Demüthigung empfunden, was die Harmonie des Verses vor jeder Prosa im Voraus hat, wie jetzt, da Sie dies Werk in Verse übersetzt haben“ [3]).

1) Ramler, „Auserlesene Idyllen“ Berlin 1787. Auch in Klamer Schmidts „Fabeln und Erzählungen“ Leipzig 1776 sind mehrere versificierte Idyllen Geßners enthalten.

2) Briefe der Schweizer, hersg. von Körte S. 43.

3) Ebenda S. 371.

3.

Mit der Erklärung der Poesie als sinnlichen Ausdrucks des Schönen und Guten glaubt Schlegel dem Tatbestande völlig gerecht zu werden; kein poetisches Werk werde dadurch gewaltsam ausgeschlossen[1]), andererseits werden „mit der erfoderlichen Deutlichkeit die Gränzen, welche die Poesie von allen andern Wissenschaften scheiden"[2]), gezogen.

Der Gegenstand der systematischen Wissenschaften und der Geschichte ist nicht das Gute und Schöne, sondern das Wahre; was die Art der Darstellung betrifft, so kann zwar der Geschichte der „sinnliche Vortrag" nicht verwehrt werden, allein sie darf diesen nur mit weiser Mäßigung gebrauchen, und nur in so weit die „gründliche Bestimmung der Wahrheit" nicht darunter leidet. Schwieriger wird die Grenzbestimmung gegenüber der Beredsamkeit; denn auch ihr liegt es ob, „durchgängig sinnlich zu reden; denn auch sie will gefallen"[3]). Aber auch ihr vornehmster Gegenstand ist das Wahre, nicht das Schöne und Gute; „sie will bloß gefallen, um zu nützen, sie darf also nicht in einem höhern Grade sinnlich seyn, als so viel dienet, den Unterricht zu erleichtern, und durch Rührung des Herzens brauchbarer zu machen"[4]). Der Gebrauch des Sinnlichen wird bei

---

1) II, 217.
2) II, 218.
3) II, 219.
4) Ebenda.

der Beredsamkeit durch die Bedürfnisse des Verstandes geregelt. „Sie soll die Wahrheit dem Herzen werth machen; aber ihr kömmt es nicht zu, Leidenschaften zu erregen, und sie darf also das Wahre nur in so fern sinnlich machen, als es Deutlichkeit und Gründlichkeit erlauben wollen" [1]).

In dieser Abgrenzung fällt erstens auf, daß dem Inhalte des Schönen und Guten an sich die Fähigkeit, Gefallen zu erregen, abgesprochen, diese Wirkung vielmehr erst dem „sinnlichen Vortrage" zugeschrieben wird. Ferner aber tritt ein Gesichtspunkt zu Tage, der von einer viel tieferen Wirksamkeit ist, als es den Anschein hat. Die Abgrenzung der Poesie, die Schlegel vornimmt, ist weniger durch seinen „höchsten Grundsatz", als durch den Gesichtspunkt des „Endzwecks" bestimmt. Die Poesie „will" ergötzen, die Geschichte „will" lehren, die Beredsamkeit „will" überzeugen. Daß mit einer solchen Statuierung von Zwecken zugleich Gesetze des sprachlichen Ausdrucks in Kraft treten, ist Gemeingut der rhetorischen Überlieferung. So ist Baumgartens Lehre vom ästhetischen Horizont eine systematische Verwertung dieser alten Tradition von den drei Stilklassen, wie sie durch die Abhandlung von Werenfels „*De meteoris orationis*" aufs neue zur Grundlage sprachlicher Stilgesetze gemacht worden war. Wenn auch Schlegel die damit zusammenhängende Ableitung der poetischen Gattungen aus dem Stande der dargestellten Personen verwirft [2]), so bleibt er doch bei der — allerdings unausgesprochenen — Überzeugung, daß der „Anmuth" ein anderer Wortschatz und Bildervorrat zur Verfügung steht, als dem „Nutzen". Von hier aus hat er seine „Eintheilung der schönen Künste" unternommen [3]).

Für die Abgrenzung der Poesie und der Beredsam-

1) II, 225.

2) II, 251 ff.

3) II, 157—184. Vgl. oben Einleitung S. 16 f. 20 f.

keit folgt daraus: der Vortrag der Beredsamkeit darf „einen höhern Grad des Sinnlichen an sich haben, — — — aber nicht den höchsten“ [1]). „Sie darf sich hoch hinaufschwingen, aber auch in ihrem kühnsten Fluge muß sie die erhabne Poesie nicht erreichen wollen; und hingegen ist es ihr anderwärts erlaubt, sich tiefer als die leichteste Poesie, zur Erde niederzuhalten“ [2]).

Sehr merkwürdig ist nun, daß Schlegel denjenigen Teil der Poesie, dem er seine produktive Fähigkeit vorwiegend widmet, die geistliche Erbauungspoesie, aus dem ganzen Herrschaftsbereich seines „höchsten Grundsatzes“ ausschließt. Es ist dies eine Konsequenz der finalen Betrachtungsweise, der er überhaupt bei seinem ganzen Abgrenzungsverfahren unterliegt. „Die Erbauung der Seele, welche die eigentliche Absicht derjenigen Gedichte seyn soll, denen im engsten Verstande der Name der geistlichen Poesie zukömmt, ist ein so edler Endzweck, daß ihm alle übrigen aufgeopfert werden müssen. Die Poesie darf hier nicht herrschen wollen; sie soll dienen“ [3]). Der geistliche Liederdichter darf keinesfalls „diejenige Sprache reden, in welcher das menschliche Herz, wenn man sichs in seiner größten Vollkommenheit denket, seine Empfindungen ausdrücken würde“ [4]); er hat nicht die sinnlichsten, sondern „überall diejenigen Ausdrücke zu wählen, welche für alle die faßlichsten und lehrreichsten sind“ [5]). Die geistliche Poesie ist Schlegels „große Ausnahme“.

J. A. Cramer fand den Grundsatz des Schönen und Guten in der ersten Formulierung nicht umfassend genug, er sah darin nur eine „Vorstellung der Wahrheit in sinnlichen Bildern“ [6]), und vermißte die Rücksicht-

1) II, 220.
2) II, 220.
3) II, 167.
4) II, 169.
5) II, 171.
6) Poetische Übersetzung d. Psalmen. Leipzig 1755. I, 260.

nahme auf den Gefühlsausdruck. „Wenn also in der sinnlichen Vorstellung des Guten und Schönen das Wesen der Poesie bestehen soll, so müssen darunter alle Empfindungen der Seele verstanden werden, und dann ist diese sinnliche Vorstellung nichts anders, als was andere die Begeisterung nennen“ [1]). Mit diesen „andern“ meint Cramer offenbar den jüngeren Racine. Für diesen sind „*le style poétique*“ und „*le style des passions*“ identische Begriffe; „*l'essence de la Poésie n'est pas la versification, mais la hardiesse et la vivacité du style*“ [2]). Die „*Verve*“ der Poesie aber ist das Produkt des Enthusiasmus [3]).

Schlegel wendet sich seinerseits gegen Racine wie gegen Cramer mit dem Vorwurf, daß ihr Grundsatz die Poesie in noch engere Grenzen einschränke als das Nachahmungsprinzip [4]). Er billigt Cramer zu, daß dessen Formulierung dem Tatbestande gerechter werde, aber er tut gerade Racine ein größeres Unrecht, denn dieser will nur das Wesen des poetischen Stils bestimmen, nicht die Poesie als Ganzes definieren. Da Louis Racine, gleich dem Abbé Fraguier, der von Johann Elias Schlegel so eifrig benutzt worden ist, die Nachahmungstheorie in der Gestaltung, die sie von De Piles empfangen, übernommen hat, fallen Schlegels Beschuldigungen, daß Racine alles Epische und Malerische in der Poesie ignoriere, in sich zusammen [5]).

Wenn wir vollends fragen, was sich Schlegel eigentlich unter poetischem Stil vorstellt, woran er einen guten Vers von einem schlechten unterscheidet, erblicken wir ihn ganz im Banne der von ihm abgelehnten Theorie Louis Racines: „Diese Poesie des Verses ist nichts an-

1) Ebenda S. 261.

2) *Oeuvres* Paris 1808. II, 184, 185.

3) Ebenda S. 177.

4) II, S. 189 ff.

5) Louis Racine, *Oeuvres* Paris 1808 II, 310 ff. beinahe wörtlich übereinstimmend mit Fraguier, bei Antoniewicz S. CXXII; De Piles, *Cours de peinture* Paris 1708 S. 30 ff.

ders, als der gemäße Ton, wie er in Versen als Versen sich kund gibt. Er schließt weder poetischen Stil, noch Versification aus; sondern fasset alles, Gedanken, Ausdruck, Wendung, Wortfügung, Sylbenmaaß, und was sonst zum Bau des Verses gehöret, so wohl, als das woran man es fühlet, daß es die Arbeit eines nicht gemachten, sondern geborenen Poeten ist, in Eins zusammen, und zwar in so fern dieß alles nicht nur mit der behandelten Materie, sondern auch mit dem besondern Character der Dichtungsart, und mit dem Hauptzwecke der Dichtkunst, nämlich der Ergetzung, in das gehörige Verhältniß gesetzet worden. Kunstregeln werden dazu wohl wenig helfen können; sie können weiter nichts angeben, als das Allgemeine, das ein gesunder Verstand schon aus seinem Gefühl hat. Eigentlich ist sie ganz das Werk der Begeisterung, die eben darinnen den Versen das Gepräge gibt, woran man erkennet, daß es ächte Verse sind" [1]).

Diese Kapitulation vor der Theorie Racines, in die sich Schlegel nach dem so großen Aufgebot aller möglichen Begriffe fügt, ist aber für seine Gesamtauffassung keineswegs aufschlußreich; es ist sehr zweifelhaft, ob sie wirklich aus der Rechenschaft über eigene Erlebnisse geflossen ist. Auch bei Batteux lassen sich Splitter der Racinischen, gleichfalls im allgemeinen von ihm abgelehnten Theorie nachweisen. „*Un vers est poétique, ou véritablement vers, quand il a un ton, une nuance, au-dessus du ton ou de la nuance, qu'auroit la phrase si elle étoit en prose; quand il a quelque caractère d'appareil, quel qu'il soit; quand son expression a une élévation, une force, un agrément dans les mots, les tours, les nombres qu'on ne trouve point dans le même genre, traité en prose; en un mot, quand il montre le langage annobli, enrichi, paré, élevé au-dessus de ce qu'il est quand il n'est que de la prose*" [2]).

---

1) I, 243 f.

2) Batteux, *Principes de la littérature* 1764. I, 229 ff.

Von hier aus den poetischen Stil näher zu bestimmen, ist weder Batteux noch Schlegel eingefallen.

b.

Das „Sinnliche der äußeren Empfindung" erzeugt das Schöne, das der inneren Empfindung erzeugt das Gute [1]). Hieraus gewinnt Schlegel einen neuen Gesichtspunkt für die Analyse der einzelnen Dichtung, wie für eine Einteilung der poetischen Gattungen.

Aus dem ersten Sinnlichen entspringt die „Poesie der Malerey", aus dem zweiten die „Poesie der Empfindung".

„Die Poesie der Malerey und die Poesie der Empfindung sind nicht zwo verschiedne Namen eben derselben Sache; sie sind wesentlich von einander unterschieden. Zwar sind sie nicht zwo verschiedne Künste, aber doch zwo verschiedne Gattungen von Einer Kunst; und sie haben beide, jede für sich, ihre eignen Rechte, und ihren eignen Werth. Die Poesie der Malerey ist ein in ein äußerliches Sinnliches gekleidetes Schönes; sie redet ins Auge. Die Poesie der Empfindung ist ein durch ein innerliches Sinnliches belebtes Gutes; sie redet ins Herz" [2]).

Das Schöne wirkt durch die Einbildungskraft auf den Verstand, das Gute auf das Herz; die „Poesie der Malerey" wendet sich an den Sinn, das Auge; die Poesie der Empfindung redet ins Herz.

Jene arbeitet hauptsächlich mit der Metapher, ihr Element ist das Epische, ihre Aufgabe, das Unsichtbare und Geistige sichtbar zu machen und körperlich darzustellen. „Die Gedanken, selbst die tiefsinnigsten und abstractesten Begriffe, Erklärungen, Eintheilungen, Bestimmungen und Beweisgründe hüllet sie in Leiber; und

---

1) II, 213.
2) II, 214.

die trockensten Beschreibungen werden unter ihren Händen anmuthige Schildereyen" [1]),

Schlegel scheint hier noch über Breitinger hinauszugehen, der von der poetischen Darstellung solche abstrakte Begriffe ausschließt, „die man wohl durch Worte, Zahlen oder Linien dem Verstande zu begreiffen geben, aber darum nicht abschildern, oder in Farben und Bilder einkleiden, und für die Phantasie sichtbar machen kann" [2]). Im ganzen hat Schlegel aber die Auffassung der Schweizer getroffen. Bei ihnen spielt die Wendung „Gedanken in Leiber hüllen" die Rolle eines programmatischen Schlagwortes.

So im Streit um Milton. Einer der Kernpunkte ist darin der Vorwurf, den Constantin Magny gegen Milton erhoben hatte, daß dieser unsichtbare Geister als körperliche Wesen dargestellt habe. Dagegen verteidigt ihn Bodmer: „Er hat in diesem Stück die Freyheit gebraucht, die ihm die poetische Kunst vergönnte, alldieweil sein Vorhaben nicht war, eine metaphysische Abhandlung von der Natur und dem Wesen dieser unsichtbaren Geister zu schreiben, sondern nur die Phantasie mit wohlerfundenen und lehrreichen Vorstellungen einzunehmen. Darum hat er denen unsichtbaren Geistern sichtbare und cörperliche Gestalten mitgetheilet, ohne welche sie sonst für die Sinne und die Einbildung verschlossen waren. Er that dieses mittelst einer Art Schöpfung, die der Poesie eigen ist. Denn da die Sichtbarkeit für die Natur der Engel etwas gantz fremdes ist, so ist die Operation des Poeten, der sie in sichtbare Cörper einkleidet, eben dieselbe, nach welcher Dinge, die alleine möglich sind, aus diesem Stand in den Stand der Würcklichkeit hinübergebracht werden" [3]).

---

1) II, 214.

2) Breitinger, Kritische Dichtkunst I, 54.

3) Bodmer, Abhandlung vom Wunderbaren. Zürich 1740, S. 31 f. Vgl. S. 158, 136—172.

Die letzten Worte sind eine Anspielung auf Gedanken, die Breitinger in seiner „Critischen Dichtkunst“ gleichzeitig äußert. „Was ins besondere die unsichtbare Welt der Geister ansiehet, so hat dieselbe zwar eben so viel Wahrheit und Würcklichkeit als die sichtbare, zumahl da sie den Grund und die Quelle aller Würcklichkeit in sich hat; alleine weil sie vor den groben Sinnen gantz verschlossen ist, so hat sie vor die Einbildungskraft nicht mehrere Wahrheit als die möglichen Dinge, und der Poet muß diese unsichtbaren Wesen in sichtbare Cörper, hiemit in eine gantz fremde Natur einkleiden, woferne er sie der Phantasie vernehmlich und fühlbar vorstellen will, in welchen Stücken seine Kunst sich ungemein geschickter und verwundersamer erweiset, als in der Nachahmung der sichtbaren Wercke“ [1]). Verwirren sich in dieser Ausdeutung der Phrase Gedanken über den poetischen Stil im engern Sinne mit solchen über die Erfindung, die hier als besonderer Fall der „Übertragung in eine fremde Materie“ aufzufassen ist, so richtet sich die allgemeine Fassung, die Breitinger dem Satze gibt, mehr auf den sprachlichen Ausdruck: „Ich betrachte die Sprache als eine Kunst den Gedancken durch Thöne einen Leib und eine sichtbare Gestalt mitzutheilen. Die Gedancken liegen denn in den Wörtern als in ihrem Cörper. Diese haben alle ihre Kraft mittelst einer vorherbestimmten Harmonie, welche von den Menschen willkührlich eingeführet worden. Die Thöne, als der cörperliche Theil, sind durch den Willen der Menschen mit den Bedeutungen als dem geistlichen Theil vereiniget worden“ [2]). Näher mit Schlegels Auffassung berührt sich eine Stelle in Bodmers „Neuen Critischen Briefen“: „Nun ist es eigentlich das Geschäft der Poesie, die Sachen die über die Sinnen und die Einbildung hinweg sind, zu denselben herunterzuziehen, in-

1) Breitinger. Kritische Dichtkunst I, 55 f. vgl. 59 f.

2) Ebenda II, 13.

dem sie selbige sinnlich und empfindlich machet. Es fehlet der Poesie niemals an ähnlichen Bildern, die abgezogensten und geistlichsten Begriffe körperlich einzukleiden. Denn es gibt eine gewisse mannigfaltige und versteckte Ähnlichkeit zwischen den verschiedensten Dingen und Stücken der materialischen und der unmaterialischen Welt, welcher sie sich trefflich zu bedienen weiß, die Dinge, die nur gedacht werden, in Bildern vorzustellen"[1]).

Wenn das Epische das Element der malerischen Poesie sein soll, erwartet man eigentlich, daß Schlegel der Poesie der Empfindung das Lyrische zuweise; er nennt aber das Dramatische[2]), und muß wohl das Lyrische als Teil des Dramatischen ansehen.

Hüllt die Poesie der Malerei die Gedanken in Leiber, so atmet die Poesie der Empfindung ihnen Seelen ein. „Ihr Feuer und Leben theilet sie sogar dem mit, was des Lebens am unfähigsten zu sein schien; und unter ihren Händen löst sich alles, Grundsätze und Wahrnehmungen, Vorschriften der Pflicht und Regeln der Klugheit, Tugend und Wohlstand, in Empfindungen auf"[3]).

Der Gegensatz der Malerei und Empfindung soll keine absolute Trennung bedeuten. „Die Poesie der Malerey gießt in ihre Schildereyen Empfindungen aus, damit dieselben das Herz sowohl als den Verstand, an sich ziehen; und die Poesie der Empfindung bedient sich hinwieder öfters des Malerischen, die Leidenschaften zu verstärken, und ihre Sprache zu heben"[4]). Jedoch hat Schlegel, schon bevor Lessing im Lakoon die „Schilderungssucht ablehnte, vor einem Übermaß des Malerischen gewarnt; das Rührende solle durch die Hilfe des Malerischen „erhöhet, nicht verringert, nicht gestöret oder

1) Bodmer, Neue Critische Briefe. Zürich 1749 S. 26 f.
2) II, 214.
3) Ebenda.
4) II, 214 f.

gar vernichtet" werden [1]. Die beschreibende Dichtung dagegen kann gar nicht genug rührende Züge in ihre Darstellung hineinmischen [2]. Die Begründung, die Schlegel hierfür gibt, „daß dem Menschen seiner Natur nach die Unthätigkeit des Herzens unerträglicher fällt, als die Unthätigkeit des Verstandes", bedeutet einen Versuch, die Poesie der Malerei und der Empfindung auf das Schöne und Gute und deren Organe der Aufnahme zurückzuführen; die Spalten und Risse zeigen aber, daß die ursprünglich einander fremden Elemente von einem Geist zusammengefügt sind, der weder ein klarer Denker noch ein geschickter Dialektiker ist.

Schlegels Sympathie gehört der Poesie der Empfindung, sie durchbricht das Nachahmungsprincip, und in ihr Gebiet fallen auch die von Schlegel bevorzugten poetischen Gattungen. Auch der als eminent malerischer Dichter geltende Haller sagt im Jahre 1771: „Bei Beurtheilung eines Dichters sollte man nicht so vielen Werth auf die poetischen Schildereyen sinnlicher Dinge setzen; die ein Mahler auch in seiner Gewalt hat; man sollte mehr die moralischen Schildereyen betrachten, wodurch sich der Dichter weit über den Mahler erhebt" [3]. So fand sich die ältere Generation mit den Resultaten des Laokoon ab. Lessing würde mit diesem Zugeständnis so wenig zufrieden gewesen sein, wie etwa dadurch Schlegels Warnung vor dem Übermaß des Malerischen wiedergegeben wird.

Dies wird Schlegels Stellungnahme zu einigen anderen Definitionen der Poesie bestätigen.

Es fällt auf, daß Schlegel die Ausführungen der Schweizer über die Verkörperlichung des Abstrakten, die sich teilweise mit seinen Gedanken so nahe berühren, völlig unerwähnt läßt; er stützt sich auf die Erklärung,

---

1) II, 215.

2) Ebenda.

3) Haller, Tagebuch seiner Beobachtungen. Bern 1787, II, 191.

die in der Vorrede der „*Poésies diverses*“ des Cardinals de Bernis vom Wesen der Poesie gegeben wird. Danach ist die Dichtung „*l'art de donner du corps et de la couleur à la pensée et de l'âme aux êtres inanimés*“ [1]).

Während Schlegel sich in der ersten Auflage mit dieser Bestimmung zufrieden gibt [2]), findet er sie später „für die Poesie der Malerey zu partheyisch“ [3]). Diese stehe zu sehr im Mittelpunkt des Interesses, „obwohl mit der Poesie der Empfindung im Bündnisse“. Allein eine so nebensächliche Berücksichtigung genügt Schlegel nicht; die Poesie der Empfindung hat „auf den Antheil an der Herrschaft in dieser Kunst ihre eignen gegründeten Ansprüche“ [4]), sie braucht nicht „von der Poesie der Malerey als aus einer freywilligen Güte, darein aufgenommen zu werden, um unter ihrem Schutze und unter ihrer Aufsicht darinnen zu herrschen“. Die Rechte der Poesie der Empfindung werden erst dann gewahrt, wenn man die Definition Bernis' umformt und die Poesie erklärt als „die Kunst, diese Gedanken der Einbildungskraft sichtbar, andre dem Geiste fühlbar zu machen, oft auch die Gedanken zugleich vors Auge und ans Herz zu bringen“ [5]).

Eine solche Akkomodation der eignen Theorie an eine fremde Betrachtungsweise, ein solches Eingehen auf eine fremde Formulierung, ist für die Interpretation vom höchsten Wert.

Schlegel unterläßt übrigens, sich mit einem anderen Ergebnis des gleichen „Discours“ auseinanderzusetzen, das zwar auch den Satz „*ut pictura poesis*“ zur Grundlage hat, aber doch seinem Inhalt nach der Auffassung Schlegels sehr nahe kommt. „*La poésie — — — est donc*

1) *Discours sur la poésie. Oeuvres de Bernis* 1825, S. 2.
2) A. 293 ff.
3) B. 375, C. II, 224.
4) II, 224 ff.
5) II, 225.

l'art de peindre la nature en donnant à l'esprit la couleur des corps, et aux corps le feu et la vivacité de l'esprit“ [1]). Ja an einer benachbarten Stelle geht auch bei Bernis das Malerische seiner Hegemonie verlustig: „*Elle imite le charme de la peinture par des images et les accords de la musique par l'harmonie*“ [2]).

Was Schlegel gegen Bernis einzuwenden hat und gegen Rémond de Saint-Mard wiederholt [3]), hätte er auch gegen die Schweizer vorgebracht. Die „herzrührende Schreibart“ ist ihnen ein Mittel der poetischen Malerei, während Schlegel neben der malerischen ausschmückenden Darstellung den unmittelbaren Ausdruck im Auge hat. Die „herzrührende Schreibart“ würde ebensowenig wie Hallers „moralische Schildereyen“ das Nachahmungsprinzip durchbrechen [4]).

Eine ähnliche Zergliederung des Poetischen wie Schlegel hat dessen Freund Giseke schon in einem Briefe an Bodmer vom 25. November 1749 vorgenommen. Er teilt seine Eindrücke von Kleists „Frühling“ mit: „Die Natur zeigt sich ihm in allen ihren Reizungen, und der Dichter macht sich eine jede derselben zu Nutze. Er mahlt sie uns in aller ihrer Schönheit, und gibt uns Empfindungen, die der Anblick der Natur selbst in uns hervorbringen muß“. Hier scheint die Schlegelsche Zweiteilung der Poesie der Malerei und der Empfindung noch klarer vorzuliegen, als die Beziehung auf Verstand und Herz in dem unmittelbar darauf folgenden Teil desselben Briefes: „Er beschäftigt immer das Herz, und indem er seinen Lesern einen Theil seiner eigenen Gedanken und Neigungen gibt, so hören sie ihm mit einer gewissen Zufriedenheit mit sich selbst zu, die in der That nichts anders, als eine Bewunderung des Dichters

---

1) *Oeuvres de Bernis* S. 9.

2) Ebenda.

3) B. 375 ff. C. II, 225. In A. 293 hat Saint-Mard „eben diesen Begriff von der Poesie“ wie Schlegel selbst.

4) Anders Braitmaier I, 305.

ist" [1]). Möglicherweise gehen Schlegels wie Gisekes Ansichten auf mündliche Unterhaltungen in Leipzig zurück; wem die Priorität gebührt, ist nicht zu entscheiden [2]).

Die Anregung zur Unterscheidung der malerischen und empfindsamen Poesie hat wohl Du Bos gegeben. „*Ces premières idées qui naissent dans l'âme lorsqu'elle reçoit une affectation vive, et qu'on appelle communément des sentimens, touchent toujours, bien qu'ils soient exprimés dans les termes les plus simples. Ils parlent le langage du cœur. — — — Mais les retours que les intrelocuteurs font sur leurs sentimens et sur ceux des autres, les réflexions du Poëte les récits, les descriptions, en un mot tout ce qui n'est pas sentiment, veut autant que la nature du poëme et la vraisemblance le permettent, nous être représenté sous des images qui forment des tableaux dans notre imagination*" [3]). Nur durch die Frage des Stils im engeren Sinne, die Du Bos hier im Augenblick am Herzen liegt, wird die zu Grunde liegende Anschauung verdeckt, daß die „Sprache des Herzens", einen von allen beschreibenden und darstellenden Elementen wesentlich verschiedenen Teil der Poesie ausmacht.

Eine ähnliche Unterscheidung findet sich in Andrés „*Essai sur le beau*". Er teilt das Schöne in „*le Beau dans les images, le Beau dans les sentimens, le Beau dans les mouvemens*" [4]).

Da in der ersten Auflage die Begriffe Poesie der Malerei und der Empfindung noch nicht vorhanden sind, darf man vielleicht annehmen, daß die ein Jahr später anonym erschienene Abhandlung Krauses „Von der musikalischen Poesie", die Spuren Schlegelschen Einflusses

---

1) Literarische Pamphlete aus der Schweiz S. 115.

2) Die Correspondenz Schlegels und Gisekes ist gedruckt: Schnorrs Archiv V, 41—77, 576—599,

3) Du Bos I, 292 ff. (6. Aufl. 1755). Vgl. ebenda S. 504.

4) André, *Essai sur le Beau.* Paris 1741 S. 153 ff.

trägt, auf diesen wieder zurückgewirkt und in ihm die Tendenz zur Differenzierung der beiden Begriffe verstärkt hat [1]). „In jedem Gedichte kommt zweyerley vor. Manche Stelle zwingt dem Leser das Geständniß ab: ja so ist die Sache; ich sehe sie vor mir; der Dichter hat sie noch schöner geschildert, als die Natur sie gemacht hat. Eine andere Stelle nöthiget uns zu sagen: ja so thut, so sagt einer, der verliebt, der zornig ist, der Hofnung, Mitleiden, Ruhe und Zufriedenheit im Herzen fühlet; ich thäte eben diß, wenn ich in den Umständen wäre. Diese letztere Art der poetischen Schönheiten ist hauptsächlich die musikalische Poesie. Die Dichtkunst überhaupt geht auf die Entzückung der Phantasie, durch eine glückliche, neue und wunderbare Nachahmung, und einen dazu sich schickenden Ausdruck. Um nun aber den Leser gleichsam mit ins Spiel zu bringen, so greift sie zugleich sein Herz durch rührende Bilder an" [2]). Die „musikalische Poesie" ist für Krause das rein Lyrische. Hallers Malerei erweckt keine Leidenschaft [3]); in den musikalischen Gedichten muß der Poet „nicht den Verstand, noch bloß die Einbildungskraft, sondern vermittelst derselben, so viel als möglich ist, das Herz beschäftigen" [4]).

Auch hier scheint zwar der Gegensatz des Schönen und des Guten, die Beziehung auf Verstand und Einbildungskraft, wie auf das Herz, latent wirksam. Indessen hat sich Krause noch nicht völlig von der Auffassung der Poesie als einer „Schilderung" befreien können. Dagegen läßt die Folgerung, die er für die musikalische Verwertbarkeit zieht, schon einen weiteren Schritt zur klaren Ablösung des Lyrischen von allen epischen Elementen erkennen. „Kleidet demnach der Poet das, was

1) Auch Du Bos wird S. 143, 152 citiert.
2) (Krause) „Von der musikalischen Poesie". Berlin 1752 S. 60.
3) Ebenda S. 177.
4) Ebenda S. 59.

er von der Uneigennützigkeit sagt, in reizende Bilder ein, so kann dieß wohl ein schönes Gedicht werden, es wird aber nicht sehr musikalisch seyn, weil die Hauptidee desselben nicht rührend, und nur dem Verstande begreiflich ist. Solte aber dennoch eine solche Tugend zum Inhalt einer Arie dienen, so müßte der Poet sie auf einer Seite vorstellen, die einen Affect, zum Exempel das Vergnügen über den Besitz derselben bezeichnet" [1]).

Gleichzeitig mit Schlegels zweiter Fassung, in der die Termini Poesie der Malerei und Poesie der Empfindung zum ersten Male auftreten, sind diese auch in einem mir unzugänglich gebliebenen Buche, dessen Verfasser nicht bekannt ist, verwendet worden: in den „Lyrischen, epischen und elegischen Poesien", Halle bei Carl Hermann Hemmerde, ohne Jahr; „ein unerhörter dicker Band von völlig achtehalbhundert Seiten in groß Oktav", den der Recensent der Litteraturbriefe anderthalb Jahre lang nicht anzurühren gewagt [2]). Nach dem Referat ist die Grundanschauung der Krausischen ähnlich. „Er meint, der Maler ahme bloß die leblose Natur nach, der Tonkünstler ahme die lebendige Natur, oder die Empfindungen nach. Der Tänzer zeige in mimischen Gebärden die Sitten und Handlungen, die mit den Empfindungen verknüpft sind. Die Dichtkunst aber vereinige alle diese Künste" [3]).

Schlegel lehnt solche Identificierungen des Lyrischen und des Musikalischen ab; er bestreitet, daß die Musik alle Empfindungen und Leidenschaften auszudrücken vermag [4]); damit geht seine Zurückhaltung gegen die Onomatopöie parallel. „In der Musik sind die musikalischen Töne das Hauptwerk; es sind die ausgedrückten Gedanken. In der Poesie sind sie bloß ein Nebenwerk,

---

1) Ebenda S. 85.
2) Briefe, die neueste Litteratur betreffend. XI, 129 f. 1761.
3) Ebenda 133 ff.
4) I, 53.

nichts als ein geliehner Schmuck, der die Einkleidung der Gedanken in Ausdrücke noch mehr heben soll"[1]).

Älteren Ursprungs ist ein zweites Begriffspaar, mit dem unter einem andern Gesichtspunkt die Analyse des Poetischen vorgenommen wird, das aber für Schlegel von geringerer Bedeutung ist.

Es handelt sich um die „Poesie der Sachen" und die ‚Poesie der Schreibart", eine Art der Zerlegung in Inhalt und Form. Castelvetro ist der erste, der diese Begriffe in die Poetik einführt. „*Poesia è similitudine, o rassomiglianza d'historia. Et si come historia si diuide in due parte principali, cio é in materia, et in parole, cosi poesia si diuide in due parte principale, che sono similmente materia et parole. Ma in queste due parti sono differente tra se historia, e poesia, che historia non ha la materia, che le sia apprestata dallo'ngegno dell'historico, ma le è apprestata dal corso delle mondane cose, o dal volere manifesto, o occulto di dio, et ha le parole apprestate dal historico ma tali, quali s'usano ragionando. et poesia ha sua materia trovata e imaginata dallo'ngegno del poeta, et ha le parole non tali, quali s'usano ragionando, percio che non s'usa tra gli huomini di ragionare in versi, ma le ha composte in misurati versi per l'opera dello'ngegno dal poeta*"[2]).

Einer Fortbildung dieser Ansicht begegnen wir sowohl bei Muratori, der die Folgerung zieht: „*Ora in due maniere può dilettarci la Poesia; o colle Cose e Verità, ch'ella imita; o colla Maniere dell'imitarle*"[3]), wie bei Louis Racine, der „*fictions du récit*" und „*fiction du style*" unterscheidet[4]). Diesem letzten verdankt wohl Batteux seinen Gegensatz der „*Poësie des choses*" und der „*Poësie du style*", den er folgendermaßen erklärt: „*La Poësie des choses consiste dans la création et la disposition des objets: la*

5) I, 236. Vgl. II, 445 ff.
3) Castelvetro, *Poetica d'Aristotile* S. 28.
4) *Della perfetta Poesia* I, 56.
5) *Oeuvres* Paris 1808 II, 349.

Poesie du style, ainsi nommée par opposition à celle des choses contient cinq parties: 1) *les pensées* 2) *les mots* 3) *les tours* 4) *les nombres* 5) *l'harmonie*" [1]).

Nach einer anderen Richtung grenzt Du Bos den Begriff der „*Poësie du style*" ab. Während Batteux, wie Castelvetro, eine Scheidelinie zwischen dem sachlichen Inhalt und der sprachlichen Darstellung zu ziehen bestrebt ist, concentriert sich Du Bos allein auf die sprachliche Darstellung. Er scheidet zwischen dem Wort als Zeichen für den Gedanken und dem Wort als rein akustischem Gebilde [2]). Dem ersten entspricht die Poesie des Stils, dem zweiten die „Mechanik", das Versmaß. Der Inhalt der „*Poësie du style*" ist durch Du Bos' Kunstauffassung modifiziert, deckt sich aber im übrigen mit dem Batteux': „*La poësie du style consiste à prêter des sentimens intéressans à tout ce qu'on fait parler comme à exprimer par des figures, et à présenter sous des images capables de nous émouvoir, ce qui ne nous toucheroit pas, s'il étoit dit simplement en style prosaïque*" [3]). Batteux hat mit Du Bos' Abgrenzung, die er sicherlich kannte, nicht viel anzufangen gewußt [4]); Schlegel folgt Batteux und läßt die Frage des Verses außer Betracht. Die „Poesie der Sachen" fällt für ihn zusammen mit der „Erdichtung"; sie unterscheidet diejenigen poetischen Gattungen, die sich der Prosa bedienen, also des „sinnlichsten Vortrages" entbehren, von der Beredsamkeit und der Geschichte. Die „Poesie der Schreibart" ist eigentlich nur der metrisch gebundenen Poesie eigentümlich, doch in Abstufungen wird auch der prosaischen Poesie, ja auch der Beredsamkeit ihr Gebrauch gestattet [5]). Obwohl Schlegel also diese Begriffe wenigstens für Grenzgebiete

1) *Principes de la littérature* 1764 I, 172.
2) *Réflexions critiques* (1732) I, 152 ff. 164.
3) Du Bos, *Reflexion critiques* (1732) I, 153.
4) *Principes de la littérature* 1764 I, 225 ff.
5) II, 180.

der Poesie als Merkmale gebraucht, erkennt er sie doch nicht als für das Wesen der Poesie charakteristisch an; gerade aus der Unzulänglichkeit dieses Begriffspaars leitet er den Beweis her, daß seine eigene Formel als „derjenige Grundsatz, der alle ihre einzelnen Eigenschaften in Eins zusammenfasset"[1]), angesehen werden darf.

Nach Du Bos entspricht der „*Poësie du style*" in der Dichtung der „Ausdruck" in der Malerei; während „Colorit" und „Mechanik der Versifikation" einander vertreten[2]). Diese Ansicht, die schon Scaliger, dem die „*Rhythmi pigmenta dictionum*"[3]) sind, besaß, wirkt auch in Batteux fort: „*Les mesures et l'harmonie sont les couleurs, sans lesquelles la Poësie n'est qu'une estampe*"[4]). Wie Batteux der Form den Vorrang vor der Farbe erteilt, so auch Schlegel, wenngleich nicht mit derselben Entschiedenheit[5]). Er befindet sich darin fast mit allen Zeitgenossen in Übereinstimmung[6]); jedoch hat Lessing, der über Rembrandt so spricht wie viele seiner Zeitgenossen über Shakespeare[7]), dem Schönheit „in dem Ideale der Form vornehmlich" besteht, im 81. Litteraturbrief zugegeben: „Charaktere und Situationen sind die Contours des Gemähldes; die Sprache ist die Colorite; und man bleibt ohne diese nur immer die Helfte von einem Mahler, die Helfte von einem Dichter"[8]).

---

1) I, 155 ff. Noch in Lenz' „Anmerkungen über das Theater" findet sich die Teilung in „Poesie der Sachen und des Stils". Schriften hrsg. v. Tieck. II, 208.

2) *Réflexions critiques* (1732) I, 163.

3) Scaliger, Poetik S. 55.

4) b. a. 140 vgl. S. 40.

5) II, 180 ff.

6) Justi, Winckelmann III, 148 f. Stöcker, Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts S. 33. Jessen, Heinse S. 28; Krähe, Cramer S. 147.

7) Erich Schmidt, Lessing 3. Auflage I, 519 f.

8) Werke 8, 221 f.

c.

Im Jahre 1770 hat Schlegel seiner Theorie nach der Richtung eine Ergänzung gegeben, daß er eine Beziehung dessen, was ihm als Wesen der Poesie erschien, zu der geistigen Beschaffenheit des Genies, das diese Poesie hervorbringt, herstellte. Nachdem einmal der Weg der formalen Analyse des künstlerisch Wertvollen übergangen, die Eigenart desselben vielmehr aus seinen Wirkungen auf die Seele des genießenden Betrachters zu ergründen unternommen worden, erwies sich die Bildung einer Gleichung zwischen Genie und Geschmack als in der Struktur des Systems liegendes Bedürfnis. Schlegels Abhandlung „vom Genie in den schönen Künsten" ist von keiner Bedeutung für die Geschichte des Geniebegriffs; sie interessiert nur als Abschluß seiner eigenen poetischen Theorie. Wenn er auch zu Anfang des Aufsatzes mehrere damals moderne Definitionen des Genies anführt, wenn er sich auch in eine Polemik gegen Sulzer einläßt, so bedeutet die Abhandlung doch keinen Fortschritt über die Zeit seiner Anfänge hinaus; im Grunde ist er bei der Auffassung des Genies, wie sie die Schweizer in ihren ersten Schriften darlegen [1]), stehen geblieben. Du Bos ist, ohne genannt zu werden, eifrig benutzt, was sich sogar auf die Anführung der gleichen illustrierenden Beispiele erstreckt [2]), doch ist Schlegel seinem Vorbilde in keiner Hinsicht ebenbürtig.

An den Definitionen, die Baumgarten und Sulzer von dem Genie geben, hat Schlegel auszusetzen, „daß darinnen der Einfluß auf die Triebe und Neigungen, und die daherrührende Mitwirkung derselben ganz übergangen werde, welche gleichwohl aus der vorzüglichen Lust, die dem Genie eigen zu seyn pflegt, unläugbar erhellet" [3]).

1) Discourse der Mahlern, I Nr. 19,

2) Vgl. Schlegel II, 25 ff. Du Bos (1732) II, 17 ff.

3) II, 8.

Nach Schlegel besteht das Genie „in einer sehr lebhaften Einbildungskraft, die mit einer natürlichen zarten Empfindsamkeit des Herzens,oder — — mit einer sehr weichen Reizbarkeit der Empfindungen und Affecten verbunden ist; und die eben um dieser Verbindung willen sich leicht erhitzen, sich auf einen Gegenstand, wenn es der ihr angemessene ist, festheften läßt“ [1]).

Die Zweiheit, die dem Schönen und Guten, der Poesie der Malerei und der Empfindung entspricht, ist in dieser Erklärung des Genies enger mit einander verbunden, und eine zweite Definition, die Schlegel für eine kürzere Fassung der ersten ausgibt, zeigt einen weiteren Fortschritt des Integrierungsprozesses: „will man die Erklärung kürzer haben; so beschreibt man das Genie als eine warme Einbildungskraft, welche durch die Werke, die sie hervorbringt, ihre Wärme andern mitzutheilen vermag. Denn eben die Wärme der Einbildungskraft rühret aus dem Antheile, oder vielmehr aus der Mitwirkung des Herzens, aus seiner Weichheit und leichten Reizbarkeit“ [2]).

Diese Erklärung scheint Schlegel geeignet, über mehrere Tatsachen des künstlerischen Lebens Aufschluß zu erteilen. Was das Genie selbst betrifft, so erklärt sie den Enthusiasmus, den Seelenzustand des Genies während der Produktion [3]), ferner die Verschiedenheiten der genialen Veranlagung [4]) und die besonderen Neigungen, die das Genie zu bestimmten, ihm gemäßen Tätigkeiten empfindet [5]). Sodann fließt aus ihr die Einteilung der Poesie in malerische und empfindsame Dichtung [6]), endlich erhält man durch sie eine befriedigende Abgrenzung von Genie und Geschmack [7]).

1) II, 10.
2) II, 10 ff.
2) II, 11.
4) II, 14 ff.
5) II, 23.
6) II, 11.
7) II, 11 ff.

Den Enthusiasmus beschreibt Schlegel an einer andern Stelle, auf die er hier verweist, als „eine Erhitzung der Einbildungskraft und des Herzens zu gemeinschaftlichen Wirkungen“ [1]); die Verschiedenheiten der genialen Veranlagung führt Schlegel darauf zurück, daß die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft und die Reizbarkeit des Herzens verschiedene Grade und Richtungen besitzen, und daß aus deren mannigfaltiger Mischung so die verschiedenen Begabungen entstehen. „Wo die Empfindsamkeit überwiegend ist, da wird das Genie, je nachdem noch andere Gründe der Bestimmung hinzukommen, bald zur Ode, bald zur Elegie, bald zur Ekloge, itzt zum Tragischen, itzt zu komischen Charakterstücken, itzt zur rührenden Komödie, itzt zur Musik vorzüglich geschickt seyn. Wo die Einbildungskraft überwiegend ist, da wird sich das Genie zur Malerey, oder zur malerischen Poesie, oder zur Fabel und Erzählung, oder zu komischen Verwickelungsstücken und dergleichen neigen. Wo beide, die Empfindsamkeit und die Einbildungskraft im Gleichgewicht stehen, und doch beide einen sehr hohen Grad erreichen; da wird sich daraus der erhabne epische Dichter bilden“ [2]).

Die Mannigfaltigkeit wird noch gesteigert durch die Richtung des Herzens zu bestimmten Objekten und Tätigkeiten, deren Abstufung auch wieder höchst verschieden sein kann [3]), und die eine „vorzügliche Lust zu einer bestimmten Art von Beschäftigungen in den schönen Künsten und die Leichtigkeit in der Arbeit“ zur Folge hat [4]).

Der für Schlegels Theorie wichtigste Punkt der Abhandlung betrifft das Verhältnis von Genie und Geschmack. Da die „natürliche Empfindsamkeit des Her-

---

1) I, 48.
2) II, 19.
3) II, 20 ff.
4) II, 24.

zens“ einen „wesentlichen Bestandteil des Genies ausmachet“, sie aber auch gleichzeitig die „Anlage zum guten Geschmack“ bedeutet, muß eine gewisse Verwandtschaft zwischen Genie und Geschmack bestehen und das Fehlen eines der beiden Elemente von großer Bedeutung sein.

Schlegels Begriff des Geschmacks leidet an den Folgen der Unklarheit, die bei Batteux darüber herrscht.

Batteux schwankt in seiner Auffassung des Geschmacks hin und her zwischen der eines Urteils und der einer instinktiven Empfindung. Das ist durch seinen Dualismus des Schönen und Guten begründet, aber ihm selbst gar nicht zum Bewußtsein gekommen. Der Geschmack vertritt ihm in der Kunst die Stelle, die der Verstand in der Wissenschaft einnimmt [1]). Die weitere Ausführung dieses Gegensatzes zeigt aber, daß der Geschmack eigentlich nur als Organ des Guten, nicht des Schönen, das ja auf den Verstand wirkt, vorgestellt wird [2]). Andererseits verzichtet Batteux nicht darauf, die objektiven Regeln des Schönen auf den Geschmack zurückzuführen [3]).

Ob das Wesentliche des Geschmacks ein Urteil oder eine instinctive Empfindung sei, war eine allgemeineuropäische Streitfrage. Der Disput, der sich an Hutchesons Annahme eines „sechsten Sinnes“ knüpfte, und der den Briefwechsel Bodmers und Calepios über den Geschmack veranlaßte, wirkt noch in Kants „Kritik der Urteilskraft“ nach [4]). In Batteux' Theorie streiten die beiden Anschauungen mit wechselndem Erfolge um die Herrschaft.

Schlegel sieht den Geschmack als eine Empfindung an, die dem „Herzen“, nicht dem Verstande eigentümlich

---

1) b. a. 56.

2) b. a. 56, 77 ff.

3) b. a. 97, 124.

4) § 9. „Untersuchung der Frage: ob im Geschmacksurtheile das Gefühl der Lust vor der Beurteilung des Gegenstandes, oder diese vor jenem vorhergehe“.

ist [1]). Sein „Amt ist zu urtheilen und dadurch gewissermaßen die Stelle des Verstandes zu vertreten, der in so großer Geschwindigkeit seine Urtheile nicht abfassen kann" [2]). Ist er auf der einen Seite mit dem Genie verwandt, so auf der andern mit dem Gewissen [3]). Es erscheint der Geschmack als ein allgemeines, in allen Lebensbetätigungen wirksames Gefühl für das Passende. „Der Geschmack in den Künsten urtheilet von der Schönheit der Kunstwerke nach ihrem Verhältnisse mit der Natur. Der Geschmack im bürgerlichen Leben urtheilet von der Wohlanständigkeit des äußerlichen Betragens der Menschen nach dem Verhältnisse desselben zur Geselligkeit, Und ebenso urtheilet das Gewissen von der sittlichen Güte der Handlungen nach ihrem Verhältnisse zum göttlichen Gesetze" [4]).

Eine solche Erweiterung des Wortsinns war zu Ausgang des 17. Jahrhunderts in allen europäischen Ländern eingetreten [5]). Durch J. U. Königs Abhandlung wurden diese Ansichten schon recht früh in Deutschland heimisch. König verfolgt die Äußerungen des guten Geschmacks über den Bereich der Kunst hinaus in den des bürgerlichen und gesellschaftlichen Lebens, der Theologie, der Ethik usw. [6]). Auch Mendelssohn vergleicht in der Abhandlung „von der Evidenz in den metaphysischen Wissenschaften" den Geschmack mit dem Gewissen und dem

---

1) II, 55 ff.

2) II, 56.

3) II, 56 ff.

4) II, 57.

5) Bussy-Rabutin, das Orakel der Bouhours und Rapin, gibt die allgemeine Definition „*l'estime des bonnes choses*"; an Corbinelli, 6, III. 1679. Lettres, Paris 1711; IV, 19. Shaftesbury, *Inquiry* I, 3, 3. Bellegarde, *Lettres curieuses*; Paris 1729, S. 15. Anmerkung des Übersetzers v. Bellegarde, *Du Ridicule* Leipzig 1740 S. 186 ff. „Briefwechsel vom Geschmack (Bodmer und Calepio) S. 4 ff. Breitinger, Krit. Dichtkunst I, 428 ff.

6) Abhandlung vom Geschmack 1727 S. 277 ff.

Wahrheitssinn[1]); er kann hierzu durch Schlegel, dessen Theorie er ja recensiert hat, angeregt sein, während ein Einfluß Homes, der im 25. Kapitel seiner „Elements of Criticism“ diese Beziehungen untersucht, wegen der Kürze des dazwischen liegenden Zeitraums weniger wahrscheinlich ist.

Bedeutet nun die Empfindsamkeit des Herzens die „Anlage zum guten Geschmack“, welche Folgerungen ergeben sich für Schlegels Auffassung des Geniebegriffs, als dessen notwendiger Bestandteil die gleiche Eigenschaft erscheint?

Erinnern wir uns, daß die Empfindsamkeit als Quelle der „Poesie der Empfindung“ angesehen wird, so müßte folgerichtig geschlossen werden, daß der rein Empfindsame der stärkste Lyriker sei. Schlegel folgert aber: „Wo diese Empfindsamkeit ohne eine schöpferische Einbildungskraft sich findet, da wird kein Genie seyn, aber wohl Geschmack“[2]). Schlegel erklärt zwar an einer anderen Stelle, die auch ein Zusatz der letzten Auflage ist: „Anders wirket diese Empfindsamkeit bey dem Genie, anders bey dem Geschmacke; dort soll sie die Einbildungskraft erhitzen; hier durch ein scharfes Gefühl urtheilen; dort ist ihre Wirkung Tumult im Geiste, und hier hat sie ruhige Stille des Geistes vonnöthen“[3]), aber das heißt nicht nur die Antwort durch eine neue Frage weiter hinausschieben, sondern der Empfindsamkeit eine dienende Rolle zuteilen, wogegen sich Schlegel sonst des öfteren sträubt. Ihm hat vielleicht Königs Unterscheidung des „wirkenden und leidenden Geschmacks“[4]) dabei vorgeschwebt, allein sein Wortlaut bietet für diese Vermutung keinen Anhalt. Andererseits bleibt derjenige, dem die Empfindsamkeit mangelt, doch ein schöpferisches Genie, wenn auch seine Produkte durch diesen Mangel

1) Philosophische Schriften 1770 II, 60.

2) II, 12.

3) I, 73.

4) König, Untersuchung vom Geschmack S. 259.

der Verwilderung anheimfallen. Wie verträgt sich dieses alles mit Schlegels sonstiger offensichtlicher Bevorzugung des empfindsamen Elements?

Der Begriff der Einbildungskraft, der in der Abhandlung vom Genie als das Wesen des Genies erscheint, ist ein anderer als in Schlegels ursprünglicher Theorie. War ihm früher die Einbildungskraft das receptive Organ des Verstandes, unfähig eine starke Erregung des Gefühls zu verursachen, so ist sie hier eng mit den Affecten, besonders dem Enthusiasmus, verbunden, so daß Schlegel kurzerhand erklären kann, „daß das Genie eigentlich die Fähigkeit ist, sich in Begeisterung zu setzen“ [1]). Das aber ist eine Anschauung, wie sie die Schweizer vertreten [2]), denen gegenüber Schlegel merkwürdig zurückhaltend geblieben war, und deren Vorstellung vom Wesen der Einbildungskraft Schlegels ursprünglicher geradezu entgegengesetzt ist. Allein selbst gegen den Geniebegriff der Schweizer, auf die sich Schlegel zu einer Zeit besinnt, wo sonst kein Mensch mehr auf sie hört, bedeutet der seinige einen Rückschritt. Denn den Schritt von der Erfassung der allgemein menschlichen zu der besonderen künstlerischen Imagination [3]) hat Schlegel unterlassen.

Herder hält Schlegels Erklärung des Genies für „gar keine Erklärung. Hat Jeder, der lebhafte Einbildung und ein empfindsames Herz hat, auch Genie? fordern alle schöne Künste einerlei Einbildung, einerlei Empfindsamkeit der Art, einerlei Lebhaftigkeit dem Grade nach? Das Lebhafte und Zarte, wie weit verschieden, wie weit heben sie sich auf oder fordern sich gemeinschaftlich. Wie weit bringen beide ihre Wirkungen hervor, daß sie Genie heißen. Und was endlich hin-

1) II, 11.
2) Breitinger, Kritische Dichtkunst I, 332.
3) Vgl. Braitmaier I, 175.

tennach hier noch immer für schweifende Begriffe Einbildung, Empfindsamkeit des Herzens" [1])!

Schlegels Theorie erscheint Herder als „ein Ruinenhaufe, ein beständiges Klettern zwischen Felsen und Trümmern" [2]). Die Frankfurter gelehrten Anzeigen empfehlen Herders vernichtende Recension „allen jungen Leuten, die ihr Gefühl des Guten und Schönen zu entwickeln streben. Hier werden ihnen die Fesseln abgenommen, in die ein hergebrachter Unterricht der schönen Wissenschaften sie schmiedet" [3]).

1) Herder, V, 286.

2) Ebenda S. 290.

3) „Frankfurter gelehrte Anzeigen" 14. August 1772. Neudruck S. 426.



